

XLI Mostra Internazionale del Cinema Libero
Fondazione Cineteca di Bologna

Il Cinema Ritrovato

**Bologna
dal 23 al 30
giugno
2012**

XXVI edizione

“Il cinema è l'istituzione più democratica e più internazionale...
Aprire spazio alla fantasia creativa degli spettatori [...] costretti e
autorizzati a dare loro stessi un'anima a quei corpi in movimento;
detto altrimenti: a scriversi il proprio testo per il film”

*“Cinema is the most democratic and most international of institutions...
Provides space for the viewer's creative imagination [...] compelled and
enabled to give a soul to those moving bodies – or, to put it more simply,
to write their own text for the pictures”*

Viktor Klemperer, 1912

“Procediamo con disordine. Il disordine dà qualche speranza,
l'ordine nessuna”

“Let's start with disorder. Disorder gives you some hope, order none”

Marcello Marchesi, 1963

Il Cinema Ritrovato

Bologna
dal 23 al 30
giugno
2012

XXI edizione



Promosso da / Promoted by:

Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Con il sostegno di / With the support of:

Comune di Bologna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali -
Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla
Cultura
Programma MEDIA dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / In association with:

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Università degli Studi di Bologna
Archi Bologna
L'Immagine Ritrovata

Main sponsor:

Gruppo Hera

Sponsor:

Aeroporto di Bologna
Groupama Assicurazioni
Mare Termale Bolognese
GUCCI
Camera di Commercio Industria, Artigianato e
Agricoltura in Bologna
Confcommercio / Ascom Bologna
Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Partner:

Ottica Garagnani
I Portici Hotel
Grand Hotel Majestic "già Baglioni"
Libraccio Mel Outlet
Coconino Press - Fandango
Taxi COTABO
Stefauto

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / *President*: Carlo Mazzacurati
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Carlo Mazzacurati (Presidente),
Alina Marazzi, Valerio De Paolis

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini e
Leonida Repaci
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente),
Ginetta Agostini, Carlo Mazzacurati, Sergio
Sabattini, Luciano Pinelli

IL CINEMA RITROVATO 2012

Direttore artistico / Artistic Director:

Peter von Bagh

Direzione culturale / Advisory Board:

Peter von Bagh, Guy Borlée, Cecilia
Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli,
Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Mariann
Lewinsky, Andrea Meneghelli, Andrea Morini,
Davide Pozzi, Andrea Ravagnan, Elena
Tammaccaro, Nicola Testa

Coordinatore del festival / Festival Coordinator:

Guy Borlée

Staff

Ufficio Stampa / *Press office*: Andrea
Ravagnan
Sito web / *Website*: Alessandro Cavazza
Affari generali e Fundraising / *General affairs and fundraising*: Sara Rognoni
Relazioni internazionali / *International relations*: Cecilia Cenciarelli
Ospitalità e Accrediti / *Guest office*: Marcella
Natale, Jennifer Martin, Rossana Mordini
Protocollo / *Registrar*: Rossana Mordini, Eva
Lorenzoni
Coordinamento volontari / *Volunteer coordinator*: Marcella Natale
Promozione / *Promotion*: Alice Marzocchi
Prenotazioni alberghiere a cura di / *Hotel reservations by* Bologna Welcome, Convention
and Travel

Ricerca film, coordinamento pellicole
e traduzioni / *Film research, prints and translation coordinators*: Silvia Fessia, Andrea
Peraro con l'assistenza di Federico Ermini
Coordinamento personale / *Staff coordinator*:
Nicoletta Elmi
Coordinamento tecnico / *Technical coordinator*:
Francesca Andreoli
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Cinema Arlecchino coordinator*: Francesca Andreoli
Coordinamento Cinema Jolly / *Cinema Jolly*

Coordinator: Sara Mastrodomenico

Coordinamento Cinema Lumière 1 / *Cinema*

Lumière 1 coordinator: Andrea Peraro

Coordinamento Cinema Lumière 2 / *Cinema*

Lumière 2 coordinator: Nicola Di Battista

Coordinamento Piazza Maggiore / *Piazza*

Maggiore coordinator: Silvia Fessia con

l'assistenza di Igor Bellinello

Supervisione allestimenti Piazza Maggiore /

Piazza Maggiore set-up supervision:

Enrica Serrani

Operatori / *Projectionists*: Stefano Bogнар,

Alessio Bonvini, Stefano Lodoli, Marco Morigi,

Pietro Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri

Supervisione tecnica Arlecchino / *Arlecchino*

technical supervisor: Torkell Saetervadet

Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo

Cau, Luca Miu, Renato Zorzin

Personale Ente Mostra Cinema Libero: Marco

Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci,

Michela Tombolini

Stagisti / *Interns*: Federico Ermini, Juliana

Frazer, Cristina Hines, Hilla Okkonen,

Céline Pluquet, Daniela Sarnarcchiario, Julie

Séjournet

Amministrazione / *Administration*: Gianni

Biagi, Marcello Testa e Anna Rita Miserendino

(Micl), Davide Pietrantoni, Antonio Volpone,

Silvia Mazza e Claudia Menzella (Cineteca)

Attività didattica / *Educational activities*: Elisa

Giovannelli, Associazione Paper Moon

Relazioni esterne / *External relations*: Anna

Pina Laraia

Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Traduzioni simultanee / *Simultaneous*

interpretation: Maura Vecchiatti, Paola

Paolini, Stefania del Buono, Elena Tomassini,

Donatella Betti Baggio, Elisa Serra

Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*:

Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London

Sottotitoli / *Subtitling*: Dunja Dogo, Carlotta

Cristiani

Service video Piazza Maggiore / *Piazza*

Maggiore video service: Andrea Tinuper e

Italvideo

Service audio Piazza Maggiore / *Piazza*

Maggiore sound service: Coop 56

Allestimento schermo / *Screen set-up*: Palmiro

Tagliatti

Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto

Buttarelli

Security: Magnum Service

Responsabile sicurezza di cantiere / *Set-up*

security: Studio Nicoli

Service video e traduzioni simultanee / *Video*

service and simultaneous translation: Videorent

Fotografie / *Photos*: Lorenzo Burlando

Video: Coop spettacolo e Luca Palestini

LE SEZIONI DEL FESTIVAL

LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE

1912 – Novantasei film di cento anni fa
1912 – Ninety-six Films from a Hundred Years Ago

A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky
Con la collaborazione di / *With the collaboration of:* Giovanni Lasi
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of:* Andrea Peraro

Dopo la caduta. Il cinema e la crisi del 1929
After the Crash. Cinema and the 1929 Crisis
A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

Cinema documentario invisibile
Invisible Documentaries

A cura di / *Curated by:* Archivio Film della
Cineteca di Bologna in collaborazione con
Doc/it

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

THE SPACE MACHINE

Passaggio in India. Breve omaggio
di cinefili a cinefili
A Passage to India. A Short Tribute
to Cinephiles by Cinephiles
A cura di / *Curated by:* Cecilia Cenciarelli

Il progetto Napoli/Italia e il cinema
dell'emigrazione. Italiani in Argentina
The Naples/Italy Project and Cinema of
Emigration. Italians in Argentina
A cura di / *Curated by:* Elena Correrà

Il Giappone parla! Primi sonori del Sol Levante
Japan Speaks Out! The First Talkies from the Land
of the Rising Sun
A cura di / *Curated by:* Alexander Jacoby e
Johan Nordström
In coproduzione con / *In co-production with:*
National Film Center – The National Museum
of Modern Art, Tokyo

IL PARADISO DEI CINEFILI

THE CINEPHILES' HEAVEN

La cinefilia ritrovata
Rediscovering Cinephilia
A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh, Gian
Luca Farinelli, Roy Menarini e Guy Borlée

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored
A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh, Gian
Luca Farinelli e Guy Borlée

Alla ricerca del colore dei film
Searching for Colour in Films
A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky e
Gian Luca Farinelli

Muti musicali
Musical Silents
A cura di / *Curated by:* Mariann Lewinsky
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of:* Andrea Peraro

La grande avventura di Raoul Walsh
The Big Adventure of Raoul Walsh
A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

Il cielo è vostro. Il cinema di Jean Grémillon
The Sky Is Yours. The Cinema of Jean Grémillon
A cura di / *Curated by:* Peter von Bagh

Ivan Pyr'ev, l'enigma della Mosfil'm
Ivan Pyr'ev, Mosfil'm's Enigma
A cura di / *Curated by:* Olaf Möller

Lois Weber, una maga!
Lois Weber, the Wizard!
A cura di / *Curated by:* Shelley Stamp

Alma Reville, meglio nota come Mrs Hitchcock
Mrs Hitchcock a.k.a. Alma Reville
A cura di / *Curated by:* Bryony Dixon

Progetto Chaplin: Dossier Limelight, 60 anni dopo
Chaplin Project: Dossier Limelight, 60 Years Later
A cura di / *Curated by:* David Robinson e
Cecilia Cenciarelli

Dossier Marcello Marchesi
A cura di / *Curated by:* Andrea Meneghelli
In collaborazione con / *In collaboration with:*
Tatti Sanguineti e Associazione Marcello
Marchesi

Dossier Blasetti
A cura di / *Curated by:* Michela Zegna

Da Bologna a Stalino
A cura di / *Curated by:* Home Movies –
Archivio Nazionale del Film di Famiglia
Con la collaborazione di / *With the collaboration of:* Istituto Storico Parri Emilia-
Romagna

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

Il Cinema Ritrovato DVD Awards
(VIII edizione / 8th edition)
Coordinamento / *Coordinator:* Francesca
Andreoli

Film Restoration Summer School / FIAF Summer
School 2012
A cura di / *Curated by:* Elena Tammaccaro in
collaborazione con Valeria Bigongiali

Europa Cinemas
Le sale cinematografiche negli anni della
transizione economica e digitale: nuove realtà
e opportunità / Cinemas facing economic and
digital transition: new realities and opportunities
Seminario di formazione per esercenti europei
/ *Training workshop for European cinema exhibitors*
Sabato 23 giugno – Mercoledì 27 giugno /
Saturday, June 23 – Wednesday, June 27
Sala Cervi, via Riva di Reno 72
Condotta da / *Led by* Ian Christie, con / *with*
Madeleine Probst (Watershed Media Centre)
in collaborazione con / *in collaboration with*
Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker),
Maciek Jakubczyk (New Horizons Association)
A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer
(Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Schermi

e Lavagne – Cineteca di Bologna)
Si ringrazia / *Special thanks to:* Claude-Eric
Poiroux, Lucas Varone, Emilie Boucheteil
(Europa Cinemas), Martina Angeli, Elisabetta
Rastelli

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica:
Libri, DVD, Antiquariato
Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and
Vintage Materials
Partecipano / *Participants:*
Librerie: Libraccio Mel Outlet, Libreria di
Cinema Teatro Musica, Modo Infoshop
Editori: Coconino Press, Contrasto, Edizioni
Cineteca di Bologna, Edizioni FIAF
Antiquari: La bottega del cinema, Tesori di
Carta
Focus on: The Criterion Collection
Coordinamento / *Coordinators:* Elena Geri e
Davide Badini (Biblioteca Renzo Renzi)

Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino,
65 - da sabato 23 giugno a sabato 30 giugno
- dalle 9 alle 19 - ingresso libero - Tel: 051
219 48 43

Renzo Renzi Library, Via Azzo Gardino, 65 -
from Saturday, June 23 to Saturday, June 30 -
from 9 am to 7 pm - free admission - Tel: +39
051 219 48 43

Mostra fotografica
Mario Dondero e la comunità del cinema. La
fotografia come arte della relazione
Mostra a cura di Anna Fiaccarini e Rosaria
Gioia
Promossa da Fondazione Cineteca di Bologna
Dal 19 giugno al 15 settembre 2012
Sala espositiva della Cineteca, via Riva di
Reno, 72
Apertura straordinaria durante Il Cinema
Ritrovato: sabato 25 giugno - sabato 2 luglio
dalle 9 alle 18
Apertura dal lunedì al venerdì dalle 9 alle 13 e
dalle 14 alle 18
Ingresso libero

Photographic Exhibition
Mario Dondero e la comunità del cinema. La
fotografia come arte della relazione
Curated by Anna Fiaccarini and Rosaria Gioia
Promoted by Fondazione Cineteca di Bologna
From June 19 to September 15, 2012
Cineteca Exhibition Hall, via Riva di Reno 72
During the festival week, everyday 9 am-6 pm
Open from Monday to Friday, from 9 am to 1
pm and from 2 pm to 6 pm
Free admission

CATALOGO

Il Catalogo della XXVI edizione de Il Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna

Supervisione / *Supervising editors*: Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

Cura editoriale / *Editor*: Paola Cristalli
Redazione / *Copy editors*: Alice Autelitano e Alessandro Cavazza
Ricerche / *Researches*: Roberto Chiesi
Coordinamento / *Coordination*: Guy Borlée

Un ringraziamento a / *Thanks to*:
Janet Bergstrom, Isabella Malaguti, Jennifer Martin, Rossana Mordini, Andrea Peraro, Céline Pluquet, Julie Séjournet

Traduzioni / *Translations*: Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Biagio Forino, Clare Kitson, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli

Testi originali di / *Original texts by*:
Fulvio Baglivi, Lenny Borger, Timothy Brock, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Elena Corra, Paola Cristalli, Amedeo D'Adamo, Stella Dagna, Florence Dauman, Béatrice De Pastre, Bryony Dixon, Gian Luca Farinelli, Dirk Förstner, Caroline Fournier, Rosaria Gioia, Claudia Giordani, Stephen K. Hill, Stephen Horne, Alexander Jacoby, Dave Kehr, Giovanni Lasi, Mariann Lewinsky, Enzo e Lorenzo Mancuso, Nicola Mazzanti, Roy Menarini, Andrea Meneghelli, Paolo Micalizzi, Olaf Möller, Johan Nordström, Alberto Pezzotta, Davide Pozzi, Leenke Ripmeester, David Robinson, Michael Rogosin, Paolo Simoni, Shelley Stamp, John Sweeney, Blažena Urgošiková, Paul Vecchiali, Peter von Bagh, Michela Zegna.

Si ringraziano per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Thanks for images search to*: Cinémathèque Suisse, Jean-Paul Dorchain, Nicola Mazzanti (Cinémathèque royale de Belgique), Stéphanie Salmon e Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé), Elif Rongen-Kaynakçi (EYE – Film Institute Netherlands), Akira Tochigi (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo), Bryony Dixon (BFI National Archive), Rosaria Gioia (Archivio Fotografico Cineteca di Bologna), Elena Tammaccaro, Diego Mercuriali, Mario Rettura, Emanuele Vissani (Laboratorio L'Immagine Ritrovata), The Film Foundation

Manifesti:



Grafica / *Graphic Design*:
Lorenzo Osti, Mattia Di Leva e Jacopo Gambari (D-sign)
Post Production: Aldo De Giovanni (D-sign)

Copertina / *Cover*:
Fotogramma di *Once Upon a Time in America*

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che, per un anno, ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*: Schawn Belston, Caitlin Robertson (20th Century Fox); Mike Pogorzelski (Academy Film Archive); John Klacsmann (Anthology Film Archives); Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Florence Dauman (Argos Films); Suzanne van Voorst (Ariel Film); Paolo Baratta, Michele Mangione (La Biennale di Venezia – ASAC); Bryony Dixon, John Oliver, Nigel Algar, Fleur Buckley (BFI National Archive); Patrick Romano, Alice Manfredini, Silvia Ropa (Bologna Congressi); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Marceline Loridan-Ivens (Capi Films); Luca Baldi, Paolo Bersani (Centro Computer); Antonio Rodrigues, Margarida Sousa, Carine Soleil-Havoup (Cinemateca Portuguesa); Jon Wengström (Cinematheket – Svenska Filminstitutet); Serge Toubiana, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy, Jean-Pierre Giraudo (Cinémathèque Française); Marie-Pierre Lessard (Cinémathèque Québécoise); Nicola Mazzanti, Clémentine Deblieck, Jean-Pierre Dorchain (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, Richard Szotyori, André Schaublin, Regina Bolsterli (Cinémathèque Suisse); Natacha Laurent, Christophe Gauthier, Guillemette Laucoin (Cinémathèque de Toulouse); Claude Bertemes (Cinémathèque de la Ville du Luxembourg); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo (Circuito Cinema); Francesca Bruni, Patrizia Rigosi, Mauro Felicori, Felice Monaco (Comune di Bologna); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte, Antoine Langlois, Dominique Millet (CNC – Archives Françaises du Film); Enrico Magrelli, Mario Musumeci, Laura Argentò, Maria Coletti (CSC – Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen (Danish Film Institute); Rainer Rother, Martin Kober, Anke Hahn, Dirk Förstner (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Claudia Dillmann, Michael Schurig (Deutsches Filminstitut – DIF); Lorenzo Burlando, Elisa Trento (Doc/it); Claude Eric Poiroux, Lucas Varone, Emilie Boucheteil (Europa Cinemas); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi, Giovanna Fossati, Marleen Labijt, Jaap Schoutsen, Leenke Ripmeester (EYE – Film Institute Netherlands); Marzia Colonna, Marco Guercini (Ferrero Cinemas); Van Papadopoulos, Christian Lejeune (Festival de Cannes); Christophe Dupin (FIAPF); Margaret Bodde, Allison Niedermeier (The Film Foundation); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer (Filmarchiv Austria); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Kim Tomadjoglou; Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon, Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Luigi Boledi, Lorena Iori (Fondazione Cineteca Italiana); Francesco Ernani, Fulvio Macciardi, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Nicola Sani (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Marcela Cassinelli

(Fundación Cinemateca Argentina); Louise Geesink (Geesink Studio); Paolo Cherchi Usai, Caroline Yeager, Daniel Bish (George Eastman House – Motion Picture Department); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bosenko (Gosfilmofond of Russia); Steve Wilson (Harry Ransom Center – The University of Texas at Austin); High Point Media Group; Maelle Arnaud, Fabrice Calzетtoni, Violaine Croze (Institut Lumière); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone (Library of Congress); David Landolf (Lichtspiel / Kinemathek Bern); Andrea Piccinelli (Microcine); Ernst Sebedits, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema); Anne Morra, Josh Siegel, Mary Keene, Andy Haas (The Museum of Modern Art); Michal Bregant, Vladimir Opěla, Karel Zima, Blažena Urgošiková (Národní filmový archiv); Akira Tochigi, Fumiaki Itakura (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo); Jeff Lambert (National Film Preservation Foundation); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Regina Schlagnitweit, Markus Wessolowski (Österreichisches Filmmuseum); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Sophie Djan (Photoplay Productions); Angelo Draicchio, Cristina D'Ossualdo (Ripley's Films); Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Angelo Bellettini, Tiziana Nanni (Sala Borsa); Chiara Perale, Patrizia Minghetti, Mara Morini (Settore Turismo Comune di Bologna); Shochiku; Thelma Schoonmaker, Mark McElhatten, Brooke DeMoss Denney (Sikelia Productions); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Antti Alanen, Satu Laaksonen, Boris Vidovic, Juha Kindberg (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Langs (Universal Pictures); Michele Canosa, Giovanni Lasi (Università di Bologna); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Dunja Dogo e Istituto Statale Pan-russo di Cinematografia (VGIK, Mosca); Hiroshi Komatsu (Waseda University, Tokyo); Irène Borlée; Janet Bergstrom; André Chevailler; Gabrielle Claes; Nicolas Crousse; Anneliese Hollmann; Olivier Gamble; Neil Mc Glone; David Shepard; Fabian van Renterghem

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità / *Our warmest thanks for their professionalism and collaboration to* allo staff della Fondazione Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly del Settore Cultura e del Settore Turismo del Comune di Bologna di Bologna Welcome
Ringraziamo anche i funzionari / *We would also like to thank the people of* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato

alla Cultura, del Programma MEDIA+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not be possible*

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato
We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters

Sostenitori La Grande illusion

Matthew Bernstein, Natalie Bernstein, Reto Kromer, Lucia Manganaro, Paolo Mereghetti, Shivendra Singh Durgarpur

Sostenitori Lola

Antti Alanen, Adriano Aprà, Natacha Aubert, Didier Bertrand, Margaret Bond, David Bordwell, Jean Marie Buchet, Elaine Burrows, Adrian Michel Campi, Pierre Carrel, Teesha Cherian, Donald Crafton, Marina Dahlquist, George Richard Darley, Leslie Debauche, Maurizio Del Ministro, Dennis Doros, Herve Dumont, Scott Foundas, François Francart, David Francis, Claudia Gianetto, Anna Luisa Ruoss Girod, Martin Girod, Catherine Gautier, Leonhard Gmuier, Petrie Graham, Karola Gramann, Rose Kuo, Larry Gross, Vera Gyurey, Ute Holl, Peter Hourigan, Luca Lardieri, Lucien Logette, Clyde Jeavons, Charlie Keil, Hiroshi Komatsu, Cheuk-to Li, Martin Loiperdinger, Adrienne Mancia, David Mayer, Patrick Moules, Richard Nordahl, Jan Olsson, Sergio Papini, Margaret Parsons, Ernesto Perez, Donata Pesenti Campagnoni, Giuseppe Pilleri, James Quandt, Georgette Ranucci, Tony Rayns, Pietro Ricciardelli, Heide Schlupmann, Raymond Scholer, Kristin Thompson, Lorenzo Tremarelli, Lee Tsiantis, Quentin David Turnour, Casper Tybjerg, Stephen Ujlaki, Marc Wehrlin.

E per la seconda volta, ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa
And for the second time, we deeply thank our great team of volunteers who offered us time and passion:

Volontari

Davide Agnello, Elena Aldegheri, Riccarda Amigoni, Donatella Andria, Carlo Ansaloni, Carlotta Arrivabene, Virna Balboni, Dario Barbarino, Edoardo Barone, Sabrina Bassi, Chiara Battaglioni, Melodie Bechu, Silvia Bernardi, Sara Biagi, Salvatore Billardello, Marcello Bonini, Giacomo Boschi, Enrica Bovolenta, Alessandro Bruti, Sara Buffolo, Antonella Buzzi, Gabriella Buzzone, Irene Caltabiano, Celeste Calzolari, Melyna Campos, Claudia Cantori, Giuseppe Catania, Annalisa Cavazza, Elisa Cavicchi, Chiara Checcagliani, Dario Chiari, Alessandro Chieppa, David Chiozza, Ross Cioffi, Rosa Conte, Riccardo Correggiari, Milena Cortelli, Lucia Cotti, Nicola Curtoni, Clementina Dal Bosco, Sonia D'Andrea, Margherita De Luca, Elisa De Nigris, Giuliana Demurtas, Danilo Dessì, Valentina Di Marco, Laura Di Salvo, Angelica Erta, Sara Fabbiani, Maria Serena Fabbri, Andreas Faccioli, Sandro Farris, Stephanie Francia,

Federica Franco, Juliana Frazer, Tiziana Fresi, Federica Furlanis, Daniela Gardenghi, Valentina Gatto, Salvatore Germano, Luca Giagnorio, Paola Gianderico, Laura Giordano, Margherita Giorgi, Matteo Goffi, Claudia Golinelli, Federica Gotti, Valerio Greco, Lapo Gresleri, Dariya Gribanova, Carolina Guarienti Rorato, Vanessa Harnay, Christina Hines, Daniela Iannella, Giulia Imbriaco, Elisa Iori, Jan Janas, Mikkael Kukula, Cristina La Rocca, Daniele Lorenzi, Laura Maccanti, Massimo Macchioni, Maria Macri, Martina Malandrino, Andrea Cecilia Mangano Velazquez, Monica Marcasciano, Giulia Marchese, Carlotta Marchesini, Francesco Mele, Adele Molle, Tommaso Monaci, Marc Patrick Monsud, Elisabetta Montefusco, Silvia Montevocchi, Rosanna Moschetta, Paulina Motloch, Sara Nanni, Barbara Nazzari, Hilla Okkonen Tuuni, Ilenia Olimpio, Roberto Orecchioni, Liù Palmieri, Chiara Panareo, Matteo Antonio Partescano, Sarah Sophia Patzak, Nicoletta Pescara, Anna Piazza, Annalisa Podda, Niccolò Policante, Corinne Pontillo, Antonia Porfino, Federico Pupeschi, Silva Maria Quintana, Maria Giovanna Ragazzo, Federica Raimondi, Gabriella Ramaroli, Elisabetta Rastelli, Lucia Ricchi, Daniela Roncaglia, Gabriella Ruggiero, Carlo Sacco Rosalba, Lodovico Sartarelli, Chiara Savio, Alessandra Seidita, Julie Sejourner, Carlo Sgarzi, Andrea Silingardi, Arianna Soloperto, Eugenio Tanzi, Emilia Tassi, Giulia Taurino, Francesca Tesei, Raffaello Tesi, Silvia Torlone, Anna Tortora, Anna Tufano, Flora Pia Turano, Simona Turrini, Teresa Valdaliso Casanova, Roberto Valentini, Nunzia Vannuccini, Ottavia Vedani, Francesca Vidon, Caterina Villani, Valeria Villari, Monia Vitacolonna, Nunzio Vittoso, Paola Zaffiri, Alessandro Zanchi, Sara Zini, Elisa Ziveri

Gli atrii del Cinema Lumière, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly verranno allestiti con manifesti originali, fotografie e documenti d'epoca, provenienti dalla collezione di Maurizio Baroni e dalla Cineteca di Bologna.

In the lobbies of the Cinema Lumière, Arlecchino and Jolly, there will be an exhibition of posters, photos and archive materials from the collection of Maurizio Baroni and the Cineteca di Bologna archives.

Grazie ad una partnership con Iperbole Wireless, *Il Cinema Ritrovato* avrà a disposizione utenze individuali per la navigazione senza fili gratuita e illimitata. Presso la Cineteca di Bologna (via Azzo Gardino, 65) e anche al punto in piazza Maggiore di Bologna Welcome.

Through a partnership with Iperbole Wireless, Il Cinema Ritrovato will be able to provide individual access for unlimited wireless Internet, available in via Azzo Gardino 65 and in Piazza Maggiore. and at Bologna Welcome in Piazza Maggiore Internet may be used for free.

LEGENDA

T. it.: titolo italiano / Italian title; T. ing.: titolo inglese / English title; T. alt.: titolo alternativo / alternative title; Sog.: soggetto / story; Scen.: sceneggiatura / screenplay; F.: fotografia / cinematography; Mo.: montaggio / editing; Scgf.: scenografia / set designer; Mu.: musica / music; Su.: suono / sound; Co.: costumi / costume designer; Ass. regia: assistente alla regia / assistant director; Int.: interpreti / actors; Prod.: produzione / production; Pri. pro.: prima proiezione / first screening; l. or.: lunghezza originale / original length; L.: lunghezza / length; D.: durata / running time; f/s: fotogrammi al secondo / frames per second; Bn.: bianco e nero / black and white; Col.: colore / color

INDICE

CONTENTS

Ai cittadini del Ritrovato / To the Citizens of Ritrovato	9
Peter von Bagh	

Anno zero / Year Zero	13
Gian Luca Farinelli e Carlo Mazzacurati	

LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE

1912. Novantasei film di cento anni fa / 1912. <i>Ninety-Six Films from a Hundred Years Ago</i>	18
Dopo la caduta. Il cinema e la crisi del 1929 / <i>After the Crash. Cinema and the 1929 Crisis</i>	40
Cinema documentario invisibile / <i>Invisible Documentaries</i>	52
Maestri del documentario italiano / <i>Masters of Italian Documentary</i>	53
Mario Ruspoli, principe delle balene e altre rarità <i>Mario Ruspoli, Prince of Whales and Other Rarities</i>	64
Progetto Rogosin / <i>Rogosin Project</i>	69

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE

Passaggio in India. Breve omaggio di cinefili a cinefili <i>A Passage to India. A Short Tribute to Cinephiles by Cinephiles</i>	72
World Cinema Foundation.....	76
Il progetto Napoli/Italia e il cinema dell'emigrazione. Italiani in Argentina <i>The Naples/Italy Project and Cinema of Emigration. Italians in Argentina</i>	80
Il Giappone parla! Primi sonori del Sol Levante <i>Japan Speaks Out! The First Talkies from the Land of the Rising Sun</i>	82

IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN

La cinefilia ritrovata / <i>Rediscovering Cinephilia</i>	100
Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	102
Alla ricerca del colore dei film / <i>Searching for Colour in Films</i>	125
I colori del muto / <i>Silent Colours</i>	126

I colori del cinema sonoro / <i>The Colours of Sound Films</i>	134
I colori del Cinema Ritrovato 2012 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2012</i>	145
Muti musicali / <i>Musical Silents</i>	162
I musicisti / <i>The Musicians</i>	175
La grande avventura di Raoul Walsh / <i>The Big Adventure of Raoul Walsh</i>	176
Il cielo è vostro. Il cinema di Jean Grémillon / <i>The Sky Is Yours. The Cinema of Jean Grémillon</i>	198
Ivan Pyr'ev, l'enigma della Mosfil'm / <i>Ivan Pyr'ev, Mosfil'm's Enigma</i>	214
Lois Weber, una maga! / <i>Lois Weber, the Wizard!</i>	224
Alma Reville, meglio nota come Mrs Hitchcock / <i>Mrs Hitchcock a.k.a. Alma Reville</i>	238
Omaggio a Harry Baur / <i>Tribute to Harry Baur</i>	245
Progetto Rossellini / <i>Rossellini Project</i>	248
Progetto Chaplin / <i>Chaplin Project</i>	251
Eventi speciali / <i>Special Events</i>	260
Omaggio a John Boorman / <i>Tribute to John Boorman</i>	261
100 anni di Paramount / <i>One Hundred Years of Paramount</i>	264
60 anni di "Positif" / <i>60 Years of "Positif"</i>	267

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

Mario Dondero e la comunità del cinema / <i>Mario Dondero and the Film Community</i>	270
Il Cinema Ritrovato DVD Awards.....	271
Europa Cinemas.....	272
Film Restoration Summer School – FIAF Summer School 2012.....	274
Cinestore.....	275
Cinema di carta / <i>Film on Paper</i>	275
Indice dei film / <i>Film Index</i>	277
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	278

AI CITTADINI DEL RITROVATO *TO THE CITIZENS OF RITROVATO*

Peter von Bagh

Negli otto giorni in cui la XXVI edizione del Cinema Ritrovato illuminerà le nostre vite, le voci sulla morte del cinema parranno follemente esagerate. 317 film, la maggior parte dei quali presentata nell'impeccabile forma originale (in celluloide, e nelle migliori versioni a nostra disposizione), descriveranno un secolo perduto.

Cosa ci svela la nostra macchina del tempo, nell'edizione del 2012? Cominciamo con un magnifico anniversario: i dieci anni della sezione *Cento anni fa*, questa volta dedicata al 1912. A quell'epoca i lungometraggi iniziavano a insidiare il fascino aleatorio delle miscellanee di cortometraggi. Da ammiratore di questa sezione voglio sottolineare con quanta eleganza la sua curatrice Mariann Lewinsky sia riuscita nell'impegnativo compito, individuando ben 96 film che esprimono l'essenza di quell'anno. Allora contava ancora la quantità di film, non il singolo capolavoro consacrato. Tutto era vivo e palpitante.

I film che presenteremo nelle nostre quattro sale rifletteranno come sempre una personale visione della loro epoca e del cinema stesso, e al piacere di vederli si accompagnerà il piacere ancor più grande di capire cosa c'è dietro di essi. Gli anni Dieci di Lois Weber; il crollo di Wall Street nel 1929, che fece tremare anche il mondo del cinema; un'epoca terribile vista attraverso il prisma della 'commedia musicale kolchoziana'; gli anni Sessanta rispecchiati nel 'cinema diretto' del documentarista Mario Ruspoli. Paradossi ovunque, e forse un'ovvietà: capita che i film più allusivi siano capaci di raccontare la realtà che li circonda quanto le testimonianze più dirette. Posso anticipare brividi di piacere alla visione di *Shoes*, *The Big Trail*, *David Golder*, *Murder!*, *Komedie om Geld*, *Gueule d'amour* e di altri film che susciteranno la stessa reazione di sorpresa e gioia.

Per esempio, chi ha mai visto il primo sonoro di Kenji Mizoguchi? Grazie a questo film ne sapremo di più sul grande cineasta giapponese e sull'anno 1930. Per una di quelle splendide coincidenze che la logica inconscia dei festival cinematografici sembra creare, ben due importanti sezioni si concentrano sui primi anni Trenta. Vedremo la prima delle due parti di una retrospettiva curata da Alexander Jacoby e Johan Nordström sui primi sonori del Sol Levante, dove i muti regnarono fin oltre la metà degli anni Trenta. Il programma comprenderà non solo film più o meno noti di artisti come Kinugasa, Mizoguchi, Shimizu, Ozu e altri, ma tenderà anche di ricreare le modalità di visione di un'epoca in cui il cinema muto con commento *benshi* stava cedendo il passo al sonoro.

The rumor about the death of cinema will seem like a wild exaggeration during the eight days that will illuminate our lives during the 26th edition of Il Cinema Ritrovato. 317 films, most of them in their impeccable original form (meaning celluloid and mostly, at least this is our effort, in the best prints available) will capture a lost century and a few fleeting years more.

What does our time machine reveal with the present 2012 edition? Let's start with a beautiful anniversary – the tenth annual presentation of One hundred years ago, now focused on 1912. That was the moment when longer, feature-length films started seriously to shatter the fascinating aleatory mixtures of short films. As an admirer of Mariann Lewinsky's programming, I want to point out how elegantly this difficult equation has been conceived – once she located 96 films to express the essence of a single year. We are still in the period when the multitude, not canonized masterpieces, counted. Everything was breathing.

*As we enter the arena of what our four cinemas will offer, the same question is asked over and over again: the times that the cinema reflected, the personalities that made those times palpable. The pleasure of seeing the films, and the added pleasure of comprehending what is behind them. The 1910s of Lois Weber. The Wall Street Crash of 1929 that also produced an earthquake in the world of the cinema. The most terrible of times seen through the prism of a 'kolhoz musical'. The most secretive 'direct' view of the 1960s by the documentarist Mario Ruspoli. Paradoxes everywhere, as well as the fact that is perhaps obvious: every so often the most discreet films reveal as much about the circumstances around them as the more direct testimonies. I can anticipate shivering pleasures watching *Shoes*, *The Big Trail*, *David Golder*, *Murder!*, *Komedie om Geld*, *Song of Siberia*, *Gueule d'amour*... and parallel personal choices that do not include any of these titles but elicit the same surprise and joy.*

Who, for instance, has seen the first sound film of Kenji Mizoguchi? You will be able to see it here, and after that we will know mysteriously more about the great Japanese filmmaker and also about the year 1930. By one of those beautiful coincidences that the unconscious logic of film festivals seems to create, two main programs focus on the early Thirties. We'll start a two-part retrospective, curated by Alexander Jacoby and Johan Nordström, about early Japanese sound cinema where the realm of silents lingered into the mid-1930s and beyond. The series will not only include unknown or very little-known films by the likes of Kinugasa, Mizoguchi, Shimizu, Ozu and others but a recreation of an

Con la grave crisi finanziaria che opprime l'Europa, oggi il nostro pensiero va alla madre di tutte le crisi, quella del 1929. Registi come Slatan Dudow e Joris Ivens trattarono la crisi in maniera diretta, e il loro impatto sulle coscienze, rafforzato dall'uso creativo della gamma espressiva del cinema, resta insuperato. Altri furono meno diretti ma di certo non meno immersi nello spirito di quegli anni: basti pensare alle immagini profondamente evocative di Mario Camerini, Julien Duvivier, Pál Fejös, Frank Borzage e Max Ophuls.

Continuiamo a ripetere termini come restaurato, ritrovato, riscoperto, dimenticato, trascurato. Mi soffermerei su quest'ultima parola, che sembra definire perfettamente una delle tematiche della nostra programmazione. Cominciamo con l'epoca del muto: regista eccezionale – nel suo caso aggiungere 'donna' sarebbe limitativo – e tra le prime celebrità di Hollywood, Lois Weber è stata messa in ombra da colleghi quali DeMille o Griffith. Ingiustamente. Raoul Walsh, seppur oggetto di adorazione cinefila, viene solitamente considerato inferiore a Ford e Hawks. Ora avrà finalmente la possibilità di essere rivalutato, grazie a una ricca selezione che va dai muti ai primissimi e rari film sonori.

Jean Grémillon è forse il meno conosciuto dei grandi registi francesi, un artista che ha saputo indagare come pochi le relazioni umane e il loro legame con la natura (l'acqua, le rocce, le onde, l'argilla), spingendosi in territori inesplorati. Era già un maestro al tempo del cinema muto prima di firmare capolavori che eguagliano le migliori opere di Feyder, Carné e Renoir. Un paio di decenni dopo, ai tempi del *cinéma direct*, Mario Ruspoli girò *Regard sur la folie*, le cui immagini, secondo Sartre, "ci invitano a prendere parte all'esperienza della follia". Anche Ruspoli è meno noto di altri esponenti del *cinéma-vérité* come Rouch e Marker.

Dopo le magnifiche sorprese che ci ha riservato lo scorso anno la retrospettiva di Boris Barnet, scopriamo un altro maestro sovietico del musical, della commedia e del dramma: Ivan Pyr'ev. Alcuni dei suoi film – come *Partijnjy bilet* (*La tessera del Partito*, 1936) o *Kubanskije kazaki* (*I cosacchi del Kuban*, 1950) – sono storicamente ambigui, ma quanti di noi conoscono l'opera di Pyr'ev? Come possiamo non restare ammirati davanti a un regista che ha saputo rappresentare un gigantesco inganno con un respiro così ampio, con tanta musicalità e umorismo? Pyr'ev fu un regista di regime, ma certamente non un regista di second'ordine, sostenuto com'era da un interesse autentico per il folclore nazionale e per i classici della letteratura, nonché da un vibrante senso dello spettacolo e della poesia.

Un'altra figura trascurata. L'opera di Alma Reville fu messa in ombra da quella di uno dei più grandi registi di tutti i tempi, suo marito Alfred Hitchcock. Il talento di Alma è evidente sia nei film a cui lavorò assieme al marito (come *Murder!*, capolavoro che verrà presentato anche nell'interessante versione tedesca, *Mary*, che si discosta notevolmente dalla versione inglese), sia in quelli che scrisse da sola.

Le rarità abbondano, producendo accostamenti singolari. Chaplin, per esempio, è stato al centro della nostra programmazione per più di dieci anni, sia perché è un regista a noi molto caro sia perché Bologna ha avuto l'onore di restaurare i suoi film, e a lui sarà dedicata una serata musicale in Piazza. Nelle passate edizioni abbiamo anche presentato vari collaboratori di Chaplin: quest'anno è la volta di Robert Aldrich, che fu aiuto regista in

era and its exhibition practices – when the golden silence and time of the benshi gave way to sound cinema proper.

Now as a serious financial crisis hovers over Europe, our thoughts often go to the mother of it all - 1929 and its aftermath, and the films made then. Some filmmakers like Slatan Dudow and Joris Ivens were direct, and their impact as agitation, doubled with the creative use of cinema's range, hasn't been surpassed. Others, and I'm thinking of the deeply intuitive images that directors like Mario Camerini, Julien Duvivier, Pál Fejös, Frank Borzage or Max Ophuls gave us, were less direct but surely no less immersed in the spirit of those years.

We keep repeating words like restored, re-found, revelation, forgotten, neglected. I'll stick to the last word, as it seems to be a key notion regarding our present program. Let's begin with the silent days: Lois Weber was an extraordinary filmmaker who didn't need to be described as 'female' (she also happened to be one of the first 'celebrities' - but only in her time) - but whose reputation became just a shadow compared with her famous contemporaries like DeMille or Griffith. Unjustly. Raoul Walsh, although blessed with so much cinephilic worship, is usually placed a few notches below his more revered colleagues Ford and Hawks. Now he will have a chance to be upgraded, in our continuing series featuring extensive screenings from Walsh's silent period through his very rare early sound films.

*Likewise Jean Grémillon might be the least known of the very greatest French directors, an artist whose sense of human connections and the concrete world - stones, nature, water, waves, clay - moved in areas no one else has touched. He was already a master during the silent era, reaching his highest point in masterpieces that match the finest work of Feyder, Carné or Renoir. Two decades later and at the time of 'cinéma direct' Mario Ruspoli made *Regard sur la folie*, which inspired Sartre to write that Ruspoli's images "invited us to participate in the experience of insanity". Again, we know very much less about him or his work than we do of his equals, Rouch or Marker.*

*After the enormous delight of Boris Barnet, Pyr'ev is another Soviet master of musical, comedy and the drama of his times. Some films – like *Partijnjy bilet* (*The Party Card*, 1936) o *Kubanskije kazaki* (*Kuban Cossacks*, 1950) – are plain notorious, but how many of us have seen Pyr'ev's films? Can anybody who depicted a gigantic lie with such breadth, musicality and humour be all bad? Pyr'ev was a party member in the worst of times but he was no hack; he was deeply interested in authentic folklore, the 'classics', and a sense of spectacle and poetry.*

*One more neglected figure. Alma Reville's work was overshadowed by one of the greatest filmmakers ever, who happened to be her husband. Her contribution to Hitchcock's films is well known, and it showed when that contribution was remarkably dense (as in the case of *Murder!*, a masterpiece that will also be shown in its fascinating and remarkably different German version, *Mary*), as surely as her handwriting is present in other films that were directed or written by her.*

Rarities abound in the following pages. An example shows how one thing leads to another. Chaplin has been one of the central points of our programming for more than a decade - because of our love of his achievement and also because Bologna has had the honor of restoring Chaplin's films - a musical evening in the

Limelight. Il suo nome viene associato più raramente a quello del Maestro rispetto a quelli di Monta Bell o di Abbadie d'Arrast per la semplice ragione che Aldrich fu a sua volta un regista dalla forte personalità e dalla solida carriera. Alcuni dei suoi film sono però poco conosciuti, come nel caso di *Twilight's Last Gleaming* (1977), un gesto di coraggio civile che mostra quanto Aldrich fosse vicino allo spirito democratico e combattivo di Chaplin.

Resta aperta la questione che riguarda gli altri 357 giorni dell'anno: in futuro sarà ancora possibile vedere i film che abbiamo avuto il privilegio di ammirare? Quante persone li vedranno? Dove? Sarebbe sciocco e brutale pensare solo alle nostre esigenze e ai nostri privilegi di esperti proprio quando i giovani sono evidentemente più che mai ignoranti della storia del cinema (il che significa tra l'altro che i futuri cineasti partiranno da zero). Che paradosso: così tante opere a disposizione, e non si è mai visto così poco.

Ancora pochi anni fa sembrava una provocazione dire che i film 35mm sarebbero stati un giorno relegati a eventi speciali che si sarebbero magari svolti una volta all'anno, come accade con i festival del cinema muto. Oggi quella possibilità è molto più vicina. La pellicola sta rapidamente scomparendo, e persino qui a Bologna possiamo toccare il futuro con mano, rendendoci concretamente conto di quante importanti compagnie cinematografiche presentino i nuovi restauri dei nostri amati classici in forma digitale. A volte capita che ne venga prodotta anche una copia in pellicola, ma sta diventando sempre più un'eccezione. La reazione alla metamorfosi della realtà materiale di un film è in parte un fatto generazionale. Per i più giovani la versione digitale di un 'classico' è un'esperienza del tutto naturale, mentre per un vecchio cinefilo – che magari ha visto quel film una ventina di volte – la nuova forma esibisce certo un aspetto familiare, ma per l'essenziale è solo un'imitazione senz'anima.

Una cosa è certa. I partecipanti del Cinema Ritrovato possono fare molto: abbiamo tra noi i migliori archivisti, esperti di restauro, storici, critici o semplicemente cinefili. Il destino del cinema e le nuove dimensioni della cinefilia verranno discussi quotidianamente nel corso di incontri con professionisti di vari settori. Le nostre presentazioni saranno al livello dei grandi film mostrati: Thelma Schoonmaker ci parlerà di *The Life and Death of Colonel Blimp* del marito Michael Powell, Jean Douchet di *La Grande illusion*, Kevin Brownlow di *Lawrence of Arabia*, Anouk Aimée e Agnès Varda di *Lola*. Aprirà la discussione l'incontro con John Boorman, grande regista e 'filosofo del cinema', come dimostrano opere quali *Deliverance*, *Hope and Glory* e *Point Blank*, uno dei grandi eventi delle proiezioni in piazza.

Speriamo dunque che l'esistenza e la disponibilità di entrambe le copie – il digitale diventerà probabilmente più frequente anche a Bologna – possa restare un nostro diritto fondamentale. Altrimenti la possibilità di contare su una preziosa memoria collettiva verrà annientata. Ecco perché Il Cinema Ritrovato resterà un luogo in cui la saggia volontà di proiettare le copie originali sarà sempre rispettata.

A tutti il nostro più cordiale benvenuto!

piazza will bear witness to that. We've also presented several of Chaplin's close collaborators, and right now we add the name of Robert Aldrich, who was Chaplin's assistant on Limelight. His name is more seldom associated with the Master than the names of Monta Bell or d'Abbadie d'Arrast for the simple reason that Aldrich made such a strong impact with his own career. But part of his career is little known – such as Twilight's Last Gleaming (1977), an act of civil courage that shows how close Aldrich was to Chaplin's fighting democratic spirit.

The question about the 357 remaining days of the year may linger in our minds. Will it still be possible to see the films we have had the privilege to see in the past in the future? How many will see them? Where? It would be foolish and brutal to be concerned only with our own specialist needs and our privileged viewing when at the same moment young people are obviously more ignorant of film history than ever before - which means among other things that future filmmakers never started as much from zero as they do now. What a paradox: so much is available, but so little is actually seen.

A careless joke was often repeated just a few years ago - that 35mm films would someday be limited to specialty events, perhaps once a year, as is the case with silent film festivals now. Well, that scenario is much closer. Film is vanishing fast, and we are facing the future even here in Bologna: we can see and sense concretely how many leading film companies are presenting their new restorations of our beloved classics in digital form. Sometimes a restored film print will follow but that will probably become an ever rarer privilege. The reaction to the metamorphosis of a film's material reality is partly a matter of generations. For younger eyes the digital version of 'classic' works is an entirely natural experience while for an older cinephile's sensibility - who might have seen that singular film 20 times - its renewed form is a pod, familiar, but basically an imitation without a soul.

One thing is certain: there is enough power among the Bologna participants to do a lot - we have among us the best archivists, restoration specialists, historians, critics and cinephiles tout court. The fate of cinema, as well as the new dimensions of cinéphilie, will be raised in daily dialogues where we can meet quite a few writers and people with ideas about what matters most in their field. Our film introductions will be on the same level as the great films: Thelma Schoonmaker on The Life and Death of Colonel Blimp, Jean Douchet on La Grande illusion, Kevin Brownlow on Lawrence of Arabia, Anouk Aimée and Agnès Varda on Lola. The opening discussion will be with John Boorman, a great director as well as a 'philosopher of film' as a commentator, as shown by films like Deliverance, Hope and Glory or Point Blank, one of the highlights of our piazza screenings.

So let's hope that the existence and availability of both versions - digital will probably increase in Bologna too - should remain our basic right as humans. Otherwise our chance of having a significant collective memory will be shattered. And that's why Il Cinema Ritrovato will remain a place where the wisdom of projecting original film prints will always be respected.

You are most cordially welcome!



ANNO ZERO YEAR ZERO

Gian Luca Farinelli e Carlo Mazzacurati

C'era una volta. Cento anni fa eravamo all'inizio di un secolo. Il cinema stava conoscendo un'epoca di grandi cambiamenti. Finiva l'età delle origini, nuovi modi di racconto si affermavano. Nel 1912 Méliès realizzava il suo ultimo film, Victor Sjöström e Joris Ivens (appena tredicenne) il loro primo. Cento anni fa nasceva l'home cinema: si chiamava Pathé Kok e consentiva di vedere a casa i successi prodotti dalla Pathé nelle stagioni precedenti. I venti di guerra del primo conflitto mondiale si avvicinavano, ma anche prendeva forza un importante movimento pacifista. Tra i novantasei film del ciclo dedicato al 1912 si potrà vedere un piccolo film boemo, con un titolo magnifico, *Válka válce* (*Guerra alla guerra*), dove una folla imponente di uomini, tutti col cappello, protestano contro il riarmo in atto nell'impero austro-ungarico.

La storia e i suoi cambiamenti. Nell'impero austro-ungarico, uno dei leader del movimento pacifista era Bertha von Suttner, scrittrice, Premio Nobel per la pace nel 1905, autrice di *Die Waffen nieder!* (*Abbasso le armi!*). Da molti anni lo studio del cinema delle donne occupa una parte importante del programma del Cinema Ritrovato, in particolare di questa ventiseiesima edizione: segnalò le prime retrospettive dedicate a Lois Weber e Alma Reville, ma anche gli incontri con quattro donne uniche, le registe-fotografe Cecilia Mangini e Agnès Varda, la mitica montatrice Thelma Schoonmaker e una delle più luminose stelle del cinema d'autore europeo, Anouk Aimée. Storie diverse le loro, eppure consonanti nella capacità di forzare i limiti del cinema e delle convenzioni sociali.

Film fatti di film. Nel cinema succede spesso. Si entra con un nome e si esce con un altro. In preparazione del centenario del personaggio Charlot, presentiamo i restauri di tre comiche Mutual di Charlie Chaplin. A proposito di porte girevoli, ricordiamo che Raoul Walsh notò Marion Morrison, un giovane attrezzista della Fox, lo ribattezzò John Wayne e lo fece esordire in *The Big Trail*... Louise Brooks racconta come solo durante le riprese di *Prix de beauté* sia stata veramente in pace con se stessa. Non poteva prevedere, nel 1929, che nel 1966 un talentuoso disegnatore italiano, Guido Crepax, avrebbe dato nuova vita alla sua icona trasformandola in Valentina. Come James Cagney non poteva prevedere che Sergio Leone, dopo avergli offerto una parte in *Once Upon a Time in America*, avrebbe usato come modello per i suoi gangster le sue indimenticabili interpretazioni. *Once Upon a Time in America*, è, ancora oggi, il più grande esempio di *riuso*, un film che si nutre di altri film.

Once upon a time. *One hundred years ago we were at the beginning of a century. The world of cinema was experiencing a time of great change. The early period was over, and new narrative forms were on the rise. In 1912 Méliès made his last film, Victor Sjöström and Joris Ivens (just thirteen years old) their first. One hundred years ago home cinema made its debut: it was called Pathé Kok, which made it possible to watch Pathé films from previous seasons at home.*

The First World War was approaching; at the same time a significant pacifist movement was gaining strength. Among the ninety-six films of the 1912 retrospective is a small Bohemian work with a magnificent title, Válka válce (War on War), in which a massive crowd of men with hats protests against the rearmament of the Hapsburg Empire.

History and change. One of the leaders of the pacifist movement in the Austro-Hungarian Empire was Bertha von Suttner, a writer, Nobel Peace Prize laureate in 1905, and author of Die Waffen nieder (Lay Down Your Arms!). For many years now Il Cinema Ritrovato has made the study of women's film a significant part of its program; at this twenty-sixth edition we are presenting the first retrospectives dedicated to Lois Weber and Alma Reville as well as events with four unique women, director-photographers Cecilia Mangini and Agnès Varda, legendary editor Thelma Schoonmaker, and one of the brightest stars of European art house cinema, Anouk Aimée. Their stories are diverse, but they all have pushed the limits of the history of film and modes of representation.

Films made from films. It often happens in film. You enter with one name and come out with another. As preparation for the centenary of the Tramp, we are presenting the restoration of three slapstick comedies by Charlie Chaplin for Mutual. Speaking of revolving doors, Raoul Walsh noticed Marion Morrison, a prop boy at Fox. He renamed him John Wayne and gave him his first starring role in The Big Trail...

Louise Brooks once said that the only time she ever felt at peace with herself was on the set of Prix de beauté. She could not have imagined in 1929 that in 1966 a talented Italian artist, Guido Crepax, would breathe new life into her iconic image by transforming her into Valentina. Just as James Cagney could not have predicted that Sergio Leone, after giving Cagney a part in Once Upon a Time in America, would use his unforgettable performance as a model for later gangster characters. Once Upon a Time in America is still today one of the greatest examples of re-using, a film that feeds off of other films.

Fuori dalla fumeria. Ma se lo spettatore del Cinema Ritrovato volesse non perdersi nella fumeria d'oppio di Noodles, consigliamo un bel bagno di verità nella sezione *Cinema documentario invisibile* che è il frutto del lavoro di molti anni. Tutte le cineteche traboccano di documentari, spesso tra molto materiale poco interessante, si trovano film che aprono la mente e il cuore. È il caso di *Black Roots*, un potente film di Lionel Rogosin, cineasta alla cui opera da anni dedichiamo studio e restauro; è il caso dei film dell'italo-francese Mario Ruspoli (nobile di nascita come De Sica, un occhio perduto come Walsh), autore tra il '56 e il '72 di un pugno di opere che osservano, con genio, gli sconfitti della terra. Del cinema documentario italiano poco si conosce. Al Cinema Ritrovato di alcuni anni fa presentammo i dieci cortometraggi restaurati di Vittorio De Seta, che suscitano un forte interesse. Quest'anno abbiamo allestito sette programmi dedicati a sette autori straordinari: Andreassi, Baldi, Casadio, Di Gianni, Mangini, Piccon, Vancini. I loro documentari ci restituiscono con forza, intelligenza e coraggio l'Italia che stava cambiando tra gli anni Cinquanta e i primi Settanta. Vederli oggi sarà come ritrovare le radici di un Paese che ha smarrito oggi la sua identità. Completano il programma alcuni home movies che ci fanno scoprire il dietro le quinte della finzione, quella del set (i filmati di Marcello Marchesi e di Alessandro Blasetti), ma anche quella della propaganda, il formidabile *Da Bologna a Stalino*. A proposito di verità: la mostra *La comunità del cinema* dedicata al 'poeta del reportage' Mario Dondero ci restituisce, attraverso le immagini fisse, la profondità e il mistero degli artisti che ha fotografato.

Digitale. Il Cinema Ritrovato è nato nella sala della Cineteca di via Pietralata, 170 posti. Negli anni il pubblico è cresciuto, ci siamo trasferiti al cinema Fulgor, nel cortile di Palazzo d'Accursio, in Piazza Maggiore, e oggi dalle nove del mattino fino a sera occupiamo quattro sale, i due Lumière, il Jolly e l'Arlecchino. L'anno passato il festival è stato frequentato da oltre sessantaseimila spettatori. Certo Il Cinema Ritrovato è il festival delle cineteche, luogo d'incontro di archivisti e studiosi, ma da alcuni anni registriamo la presenza d'una crescente popolazione di giovani. In Italia da quarant'anni si dice che il cinema è morto. Non solo questo non era vero in passato e non lo è oggi, ma, forse, sta nascendo una nuova *cinefilia* che ha lasciato alle spalle semiologia e ideologia, che consuma film dalla rete ma frequenta anche la sala, e che ha voglia di confrontarsi con il cinema del passato. Che cosa attira questo pubblico al Cinema Ritrovato? Crediamo soprattutto un rinnovato desiderio di conoscenza della storia. Basta sfogliare questo catalogo per rendersi conto di quanto il festival consenta di confrontarsi, attraverso documenti eccezionali, con i fatti e le idee che costituiscono il Novecento. Mai come oggi siamo circondati da immagini, sempre più uguali tra loro. Il Cinema Ritrovato, gli archivi, sono miniere inesauribili di immagini identitarie e differenti, che un nuovo pubblico può conoscere e utilizzare.

A Bologna si terrà l'annuale seminario di Europa Cinemas, il progetto che riunisce oltre mille cinema d'essai in Europa. Le sale sono in mezzo al guado, come alla fine degli anni Venti del secolo scorso. Oggi non è il passaggio dal muto al sonoro, ma dalla pellicola al digitale. La rottamazione è partita e tra pochi anni sarà molto difficile proiettare le copie in pellicola: le sale, per

Outside the den. *If Il Cinema Ritrovato* viewers do not want to get lost in Noodles' opium den, we suggest a cold shower of reality with Invisible Documentaries. All film archives are brimming with documentaries, and often among reels of little interest there are works that open the mind and heart. That is the case of *Black Roots*, a powerful film by Lionel Rogosin, to whom we have dedicated years of study and restoration. The same can be said of Franco-Italian Mario Ruspoli (noble by birth like De Sica, one eye short like Walsh), the director of a handful of films between '56 and '72 that brilliantly observe the underdogs of the world.

Little is known about Italian documentary film. Several years ago we presented ten restored shorts by Vittorio de Seta that generated great interest. This year we have put together seven programs dedicated to seven extraordinary filmmakers: Andreassi, Baldi, Casadio, Di Gianni, Mangini, Piccon, and Vancini, all of whom bravely captured how Italy was changing between the 1950s and early '70s. Seeing them now will be like rediscovering the roots of a country that today has lost its identity. To top things off, our program will include a few home movies that give us a behind the scenes view of fictional films, on the set (footage by Marcello Marchesi and Alessandro Blasetti), but also of propaganda films, like the formidable *Da Bologna a Stalino*. Speaking of reality, the exhibition *The Film Community* dedicated to the "poet of reportage" Mario Dondero gives us a chance to experience the depth and mystery of the artists he photographed.

Digital. *Il Cinema Ritrovato* began at the Cineteca's theater on Via Pietralata with 170 seats. Over the years our audience grew, and we moved to the Fulgor theater, in the courtyard of Palazzo d'Accursio, in Piazza Maggiore. Today from morning to evening, we occupy four theaters, two at Lumière, the Jolly, and the Arlecchino. Last year the festival had a headcount of over sixty-six thousand spectators. Naturally, *Il Cinema Ritrovato* is a festival of film archives, a meeting place for archivists and scholars, but for several years we have noticed a growing number of young people. For forty years now people have been saying that film is dead in Italy. Not only was this not true in the past, but it also is not today. Perhaps a new generation of cinephiles is in the making today, one that has left behind semiotics and ideology, that watches films online but in theaters too, and that wants to investigate cinema from the past. What draws this audience to *Il Cinema Ritrovato*? We believe the inspiration is a renewed interest in learning history. Flip through the pages of this catalog to see just how much this festival allows spectators to explore the facts and ideas of the 1900s through exceptional documents. We have never been so surrounded by images as we are today – images that are increasingly indistinct from one another. *Il Cinema Ritrovato* and archives are an endless source of diverse and specific images, which a new audience may discover and use.

The annual Europe Cinemas seminar will be held in Bologna, a project that unites over a thousand European art house cinemas. Theaters are in the midst of a transition, like at the end of the 1920s. Today it is not about the change from silent to sound but from film stock to digital. Demolition is already underway, and just a few years from now it will be hard to screen film stock: to accommodate digital technology, cinemas are already dismantling traditional projectors. It is the end of an era. Film stock will

far posto al digitale, stanno abbattendo i proiettori tradizionali. È la fine di un'epoca. La pellicola non scomparirà, come non è scomparso il vinile, ma le proiezioni in pellicola saranno sempre più rare. Le righe sulle copie sono già una rarità per i giovani consumatori di cinema. Al Cinema Ritrovato, che è anche un Museo dell'Arte cinematografica, aperto per una sola settimana all'anno, la pellicola, con le sue righe, esisterà sempre.

Gli archivi (l'ACE, l'associazione delle cineteche europee che si riunirà in assemblea nei giorni del festival), sempre più spesso, non concludono la filiera del restauro e si fermano alla copia digitale. Ma il digitale è anche, per gli esercenti e per gli archivi, una straordinaria possibilità, in particolare per le parti meno esplorate della storia del cinema, che oggi, con costi leggeri, possono essere rese disponibili, senza rischi di usura. Compito del Cinema Ritrovato sarà quello di far incontrare gli operatori, far circolare i punti di vista, aprire un vero approfondimento sul digitale e sulla pellicola, che consenta, come facciamo quest'anno per il restauro del colore, di capire i diversi metodi utilizzati e di verificarne i limiti e le possibilità. Un restauro come quello di *Tess* era impensabile fino a pochi anni fa: è in quella direzione che i restauratori devono andare, per questo è importante mostrare e discutere dei restauri digitali e di quelli in pellicola.

Cineteca anno zero. Il terzo restauro del Progetto Rossellini, *Viaggio in Italia*, sarà presentato da Gianni Amelio. Da molti è considerato il film che apre una nuova stagione del cinema d'autore. Per la Fondazione Cineteca di Bologna questo è l'anno zero, e anche per noi tutto è nuovo, complesso, diverso. Il nostro primo punto di forza è la qualità della nostra squadra. I restauri che presentiamo, la complessità di questo programma, dove molte sezioni sono il frutto di anni di lavoro, la cura con cui è stato realizzato questo catalogo, dimostrano il valore delle persone che costituiscono oggi la Fondazione Cineteca di Bologna, e di cui siamo orgogliosi.

In chiusura, vogliamo rivolgere un saluto pieno di gratitudine a Giuseppe Bertolucci, per quindici anni Presidente della Cineteca. Senza la sua intelligenza autorevole e discreta, oggi, la Fondazione non sarebbe un progetto culturale italiano riconosciuto nel mondo.

not disappear just as vinyl has not, but screenings of it will become increasingly rare. Scratches on copies have already become a novelty for younger generations of moviegoers. At Il Cinema Ritrovato, which is a kind of Museum of Cinematographic Art open for just one week a year, film stock and its scratches will exist forever.

Archives (ACE, the association of European film archives, will hold its General Assembly during the festival) often do not complete the chain of restoration, stopping once a digital copy has been made. Digital technology, however, also offers an extraordinary opportunity to cinema operators and archives, especially when it comes to the less explored areas of film history. Today these films can be made available without the risk of wear and at a lower cost. One of the duties of Il Cinema Ritrovato will be to gather together operators, disseminate points of view, and investigate digital technology and film stock in order to understand the different methods employed, their limits and potential – as we have planned this year with color restoration. A restoration like the one of Tess was unthinkable a few years ago: this is the direction restorers should follow, which is why it is important to show and discuss digital and film restorations.

Cineteca year zero. The third restoration of the Rossellini Project, Viaggio in Italia, will be presented by Gianni Amelio. Many consider this work as the forerunner of a new era of art house film. For the Bologna Cineteca Foundation this is year zero, and for us as well everything is new, complex, and diverse. Our strength is the quality of our team. The restored films we are presenting, the complexity of this year's program, in which many sections are the result of years of work, and the quality of this catalog demonstrate the value of the people who are today part of the Bologna Cineteca Foundation and of whom we are proud.

In conclusion, we would like to express our deepest gratitude to Giuseppe Bertolucci, for 15 years president of the Cineteca. Without his commanding yet discreet intelligence our Foundation would not be an Italian cultural institution with international recognition.



LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine





1912. NOVANTASEI FILM DI CENTO ANNI FA

1912. Ninety-Six Films from a Hundred Years Ago

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**
Note di / Notes by **Mariann Lewinsky** e **Giovanni Lasi**

Ritenendo che il cinema delle origini non fosse sufficientemente esplorato, nel 2003 Il Cinema Ritrovato ha avviato il progetto *Cento anni fa*. In realtà, dei film del 1912 non si può dire che appartengano alle origini, né che ci siano oggi ignoti. Dal 1982 si sono susseguite, ai festival di Pordenone e Bologna, circa 550 occasioni di assistere a film di quell'annata. Ho scelto perciò il criterio di privilegiare i film meno conosciuti.

Il primo archivio che ho visitato è stato il Národní filmový archiv di Praga, ed è stata una considerazione dell'allora direttore Vladimír Opěla – che il lavoro di programmazione dovrebbe essere sempre politico – a rafforzarmi nell'idea di utilizzare i film del passato come specchio del presente: sono nati così i tre programmi *Lo specchio scuro*. Gli altri programmi presentano film particolarmente belli, temi di spicco nella produzione dell'anno o esempi delle innovazioni tecniche. Come già in passato, in una sola settimana non hanno trovato posto tutti i miei film preferiti e le mie idee di programmazione (sono rimasti esclusi programmi come *Anybody Here for Love?*, *Western* e *Leoni in salotto*), anche se ho piazzato di 'contrabbando' *Eclair 1912* e *Gaumont 1912* nella sezione *I colori del muto*. I programmi italiani sono affidati anche quest'anno alla cura sapiente di Giovanni Lasi.

Nel 1912 sui film e sul cinema si comincia a scrivere molto. Gli scrittori frequentano le sale cinematografiche; “vivono il mondo attraverso il cinema”, e versano calde lacrime quando “il barcaro francese, lento e provato, trascina dalla riva del fiume la chiatte che porta la sua sposa morta, attraverso la campagna in fiore” (Peter Altenberg; il film è *Le Haleur* di Léonce Perret).

Uno dei testi sul cinema più importanti dell'anno è *Das Lichtspiel* di Viktor Klemperer. L'autore riconosce nel cinema “l'istituzione più democratica e più internazionale”. Internazionale, perché “il film non va in tournée, dovunque è di casa”. Democratico, “perché si offre in egual modo alla gente del popolo e alle persone colte”. Klemperer osserva che nei cinema eleganti e in quelli popolari i programmi sono identici, che “il ‘popolo’ mostra un'attenzione reverente verso i materiali seri, e le ‘persone colte’ manifestano un rumoroso apprezzamento per le farse”. Il cinema apre, a suo dire, “spazio alla fantasia creativa dello spettatore”, e tutti – colti e incolti – sono “costretti e autorizzati a dare loro stessi un'anima a quei corpi in movimento; detto semplicemente: a scriversi il proprio testo per il film”.

Rispetto al teatro, Klemperer considera il suo surrogato, il cinema, superiore nell'elemento centrale, nell’“azione drammatica”, vale a dire “nel suscitare impressioni attraverso l'azione immediata, nel condurre l'io fuori dall'angustia della sua vita quotidiana dandogli la libertà di partecipare ai destini di altri esseri umani” (Viktor Klemperer, *Das Lichtspiel*, in *Velhagen & Klasings Monatshefte*, aprile 1912, ora in Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, 1984).

I programmi presentati di seguito potranno subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

Feeling that early cinema was not explored sufficiently, Il Cinema Ritrovato started, in 2003, the Hundred Years Ago series. But we cannot claim, by any stretch of imagination, that the films of 1912 belong to early cinema, or that they have not yet been sufficiently explored. Since 1982 the festivals of Bologna and Pordenone have offered 550 opportunities to see that year's films. I therefore decided to prioritise unfamiliar works.

The first archive I visited was the Národní filmový archiv in Prague, and it was a remark by its director Vladimír Opěla, to the effect that programming should always be political, that strengthened my resolve to use the films of the past to reflect the present. So the three Dark Materials programmes came into being. The other programmes bring us some particularly beautiful films, as well as subjects especially popular that year and also technical innovations. As usual, the festival week was not sufficient to accommodate all my favourites ideas (programmes that did not happen are Anybody Here for Love?, Lions in the Drawing Room and western), although I did manage to smuggle Eclair 1912 and Gaumont 1912 into the Silent Colour section. This year it is again Giovanni Lasi who has contributed his specialised knowledge in curating the Italian programmes.

In 1912 a great deal was being written about films and the cinema. Writers started to visit the cinema regularly; they experienced “the world in cinema” and cried bitter tears when “the French boat-hauler pulls his dead bride upstream, slowly and laboriously, through the countryside in full bloom” (Peter Altenberg: the film is obviously Léonce Perret's Le Haleur).

One of the most significant of the 1912 cinema texts is Viktor Klemperer's Das Lichtspiel. Klemperer recognised the cinema as “the most democratic and most international of institutions”.

Of its internationalism: “Films do not go on tour abroad – for they are everywhere at home”. Of its democracy: “It is democratic through and through, offering as much to ordinary people as to the more educated”. He noted that the programmes in both elegant and working-class cinemas were identical and that “the ‘ordinary people’ treat serious material with great reverence, and the ‘educated’ evince noisy appreciation of slapstick pranks”. He also felt the cinema provided “space for the viewer's creative imagination” and all, educated and uneducated, were “both compelled and enabled to give a soul to those moving bodies – or, to put it more simply, to write their own text for the pictures”.

Relative to the theatre, he saw its surrogate, the cinema, as superior in its central element, drama, “using unmediated action to jar us, to lead the self out from the confines of its everyday feelings into the freedom to participate in other people's destinies” (Viktor Klemperer, Das Lichtspiel, in Velhagen & Klasings Monatshefte, April 1912, now in Fritz Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984).

Please note that there may be some small changes to the published programmes.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA DI APERTURA: FRAMMENTI DI SOGNI OPENING PROGRAMME: FRAGMENTS OF DREAMS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Come ebbe a scrivere nel 1896 dopo aver assistito a un programma del Cinématographe Lumière, Gorki trovava che i film avessero un che di inquietante e fantasmatico; nel 1912 Hofmannsthal li paragonò ai sogni e alle visioni. E noi, nel 2012? Noi guardiamo dovunque schermi grandi e piccoli, senza star troppo a pensarci. Al Cinema Ritrovato la luce del proiettore anima sullo schermo immagini di un'epoca distante cent'anni, immagini incorporee di persone morte da tempo e ora richiamate in vita – e noi riconosciamo questi film e questi frammenti, tanto più affascinanti quanto più misteriosi, per quello che sono: apparizioni, visioni, sogni.

Già cent'anni fa il cinema sognava il passato (uno sguardo al catalogo Pathé rivela che Rigadin sognava di essere Napoleone) e presagiva un futuro in cui avrebbero trovato posto donne poliziotto, come la Lea Giunchi di *La polizia moderna*.

For Gorky, writing in 1896 after watching a Cinématographe Lumière programme, films were eerie and supernatural; in 1921 Hofmannsthal likened them to dreams and visions. As for us, in 2012 we look at screens – large, small, everywhere – without giving them a second thought. At Cinema Ritrovato, the light of the projector lamp fills the screen with incorporeal images of people long dead, of a distant time a hundred years ago and now reawakened – and we recognise these films and fragments, the more mysterious the more haunting, for

what they are: phantoms, visions, dreams. A hundred years ago the cinema was already dreaming of the past (we see from the synopsis in the Pathé catalogue that Rigadin dreamed he was Napoleon) and had visions of a future with policewomen, as played by Lea Giunchi in La polizia moderna.

BARCELONE - PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE

Francia, 1912

Regia: Segundo de Chomón

■ F.: Segundo de Chomón. Prod.: Iberico Films / Pathé ■ 35mm da un 28mm Pathé KOK. L.: 60 m. D.: 2' a 24 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film e Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen

BARCELONE - PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE

Francia, 1912

Regia: Segundo de Chomón

■ F.: Segundo de Chomón. Prod.: Iberico Films / Pathé ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 17 f/s. Pochoir ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

LA POLIZIA MODERNA

Italia, 1912

■ Int.: Lea Giunchi, Giuseppe Gambardella, Augusto Mastroiatri. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 122 m. (incompleto). D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie fiamminghe e francesi / Flemish and French intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

DÉSESPÉRÉE

Francia, 1912

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 50 m. (incompleto). D.: 2' 30" a 17 f/s. Col ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

RIGADIN NAPOLÉON

Francia, 1913 Regia: Georges Monca

■ T. sp.: *Salustiano Napoleon moderniza a su ejercito*. Int.: Charles Prince (Rigadin), Pépa Bonafé, Max Charlier. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 35 m. (incompleto, l. orig.: 340 m.). D.: 2' a 17 f/s ■ Da: BFI National Archive

LUNE DE MIEL DE ZIGOTO

Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto), Berthe Dagmar (Paméla). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

PROGRAMMA 1: LO SPECCHIO SCURO. LA GUERRA PROGRAMME 1: DARK MATERIALS. WAR

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Belle Époque: un'espressione che evoca quadri di Manet, *déjeuners* alla moda e *parties* di canottieri, manifesti di Toulouse-Lautrec e caffè letterari viennesi. In realtà, durante i pacifici anni d'oro che

precedettero il 1914 molti stati europei si trovarono in guerra. Non ancora gli uni contro gli altri, ma contro l'impero ottomano, a spese del quale andavano ingrandendo i propri territori. Nel 1907 la Fran-

cia occupa il Marocco; nel 1908 l'Austria si annette la Bosnia e l'Erzegovina; nel 1911 l'Italia invade la Libia. Dopo la Libia, l'impero ottomano perse altri territori nelle guerre balcaniche del 1912-1913

che, combattute ufficialmente da Serbia, Bulgaria, Montenegro e Grecia, erano guidate in realtà dalle potenze europee. *Vainqueurs et vaincus* racconta in forma di reportage le vicende degli scenari di guerra. Le conferenze di pace e le grandi manifestazioni di protesta contro il riarmo – come quelle che si svolsero nel 1912 in molte città (*Válka válce* mostra la manifestazione del 17 novembre 1912 a Praga) – non produssero effetti. Nel 1914 la politica di guerra nazionalistica ebbe la meglio sul movimento pacifista internazionale e indipendente, che aveva in Bertha von Suttner l'attivista di maggior spicco. Come nel romanzo della Suttner *Abbasso le armi!* (*Die Waffen nieder!*, 1889), *The Rosary* (Lois Weber, 1912) e *Bonds of Music* (Vitagraph, 1912) rendono visibili, nel modo più coinvolgente, le catastrofiche conseguenze della guerra sull'esistenza del singolo. Bertha von Suttner morì nel giugno del 1914. Jean Jaurès, il pacifista socialista francese che si era impegnato a favore della riconciliazione con la Germania, fu assassinato il 31 luglio 1914 da un nazionalista di destra.

*The phrase 'Belle Époque' conjures up Manet's paintings, fashionable picnics and boating parties, Toulouse-Lautrec posters and Viennese coffee-house literati. But in fact, in these golden years of peace before 1914, many European states were waging war; not yet against each other, but against the Ottoman Empire, at whose expense they were expanding their own terrain. In 1907 France occupied Morocco; in 1908 Austria annexed Bosnia and Herzegovina; in 1911 Italy joined in, with the invasion of Libya; after Libya, the Ottoman Empire lost more territories in the Balkan Wars of 1912-1913. These, fronted by Serbia, Bulgaria, Montenegro and Greece, were steered from behind the scenes by the European powers. Vainqueurs et vaincus brings news, in reportage form, from the theatres of war. Peace conferences and massive anti-armament demonstrations – such as took place in several towns in 1912 (*Válka válce* shows the demonstration in Prague) – had no effect. In 1914 a nationalistic war policy won out over the international and non-partisan peace movement of the turn of the century, whose major champion had been Berta von Suttner (1843-*



Válka válce

1914). As in Suttner's novel *Lay Down Your Arms* (*Die Waffen nieder!* 1889), *The Rosary* (Lois Weber 1912) and *The Bond of Music* (Vitagraph 1912) are powerful evocations of the devastating effects of war on ordinary people's lives. Berta von Suttner died in June 1914. Jean Jaurès, the French socialist pacifist, who had espoused the cause of reconciliation with Germany, was murdered on 31 July 1914 by a right-wing nationalist.

VAINQUEURS ET VAINCUS

Francia, 1912

■ T. ted.: *Sieger und Besiegte*. Prod.: Gaumont
■ 35mm. L.: 160 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

THE ROSARY

USA, 1913 Regia: Lois Weber, Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Lois Weber, Phillips Smalley. Prod.: Rex Motion Picture Company ■ 35mm. L.: 320 m. L.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

BONDS OF MUSIC

USA, 1912 Regia: Charles Kent

■ T. ol.: *De Oude Musicus*. Scen.: W.A. Tremayne. Int.: Charles Kent (Francois Vian), Earle Williams (Lt. Oscar Mulbach), William Shea (Pierre le Noir), Kate Price (Bertha le Noir). Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 249 m. D.: 15' a 18' f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

VÁLKA VÁLCE

Boemia, 1912

■ T. it.: *Guerra alla guerra*. Prod.: ASUM ■ 35mm. L.: 194 m. D.: 9' 30" a 18 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní filmový archiv

PROGRAMMA 2: IL DOPPIO. SOSIA E MOLTIPLICAZIONI PROGRAMME 2: DOPPELGANGERS. MIRRORS AND MULTIPLICATIONS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Le coppie di gemelli sono affascinanti. Gli esseri umani, moltiplicati, suscitano un effetto che turba e attrae. Da navigato uomo di spettacolo, lo sapeva bene Georges Méliès, che spesso estraeva questo trucco dal suo cilindro (*Un Homme de tête*, 1898). Dal mito greco di Narciso all'inossidabile numero dello specchio caro ai cabarettisti, dal *mononoke* della dama Rokujō al ritratto di Dorian Gray: immagini riflesse, ombre, sosia e vite doppie hanno fornito materiale alle culture di ogni tempo.

Fino al 1910 circa nel cinema trovano spazio quasi esclusivamente gli aspetti comici e spettacolari del raddoppiamento, realizzati con tecniche fotografiche o trucchi da varietà. Nel 1911, nel dramma di Albert Capellani *Le Courier de Lyon*, appare per la prima volta sullo schermo un sosia da film poliziesco; nel 1912 il motivo del raddoppiamento e della scissione risulta pienamente affermato in tutti i generi, e ramificato in tutte le possibili varianti. Jekyll si trasforma in Hyde (la prima riduzione cinematografica del romanzo di Stevenson è del 1912, ma non figura nel nostro programma), Polidor in un'intera famiglia. Per gli attori la formula "Je est un autre" suona come un gioco da ragazzi. "Moi est tant d'autres!" è il loro motto,

perché i ruoli multipli consentono di esibire appieno il proprio talento virtuosistico. Allo stesso modo di Joseph Tura nel film di Lubitsch *To Be Or Not To Be* (1942), così in *Max Linder contre Nick Winter* Max si trasforma nel suo antagonista e in alcuni altri personaggi, tra i quali se stesso, suscitando in noi stupore ed entusiasmo. Di recente è emersa dagli archivi una produzione Itala, *Le inconvenienze della bellezza*, doppio del noto film Ambrosio *La nuova cameriera è troppo bella*: quale dei due era dunque il modello e quale la copia? Come a tracciare arabeschi paralleli, il corpo dell'ipnotizzato segue quello dell'ipnotizzatore. Nel dramma *La ribalta* l'attrice innamorata esegue le istruzioni dell'amato regista con un eccesso di realismo, e ne muore. Nelle case colpite dal lutto si coprono gli specchi.

Twins are fascinating. People, multiplied, can be spectacular, funny and unsettling. Georges Méliès, experienced showman that he was, knew this of course and frequently pulled it from his box of tricks (Un homme de tête, 1898). From the Greek myth of Narcissus to the evergreen mirror routine in cabaret acts, from the mononoke of Lady Rokujō to the portrait of Dorian Gray, mirror images, shadows, dop-

pelgangers and double lives have proved fruitful subjects for all cultures and in all periods.

In the cinema, until about 1910 we saw almost exclusively the comic and spectacular aspects of doubling (through trick photography or music-hall devices). In 1911, in Capellani's drama Le Courier de Lyon, came the first appearance on film of a criminal look-alike. By 1912 use of the doubling and multiplying motif had increased massively, in all film genres and branching out into all conceivable variants. Jekyll became Hyde (the first film version of Stevenson's novel was in 1912, but is not in our programme); Polidor became a whole family. To actors, "Je est un autre" is child's play: their motto is "moi est tant d'autres!", for multiple roles provide the opportunity for all-out bravura playing. Just as Joseph Tura, in Lubitsch's To Be or Not to Be (1942), metamorphoses into his adversary, so does Max in Max Linder contre Nick Winter – and into several other people as well, including himself. We are baffled and we love it. An Itala film – the double of the well-known Ambrosio film La nuova cameriera è troppo bella – has now emerged: Le inconvenienze della bellezza; so which of the two was the original and which the copy? In parallel arabesques, the body of the hypnotised man follows that of the hypnotist. In the drama La ribalta the loving actress carries out the verbal directions of the beloved director, too perfectly and therefore never again. In houses that are in mourning, they cover the mirrors.

MAX LINDER CONTRE NICK WINTER

Francia, 1912

Regia: Max Linder, Paul Garbagni

■ T. sp.: *El robo de la Gioconda*. Scen.: Armand Massard. Int.: Max Linder, Georges Vinter, Pierre Bressol, Léon Durac, Jacques Vandenne. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 247 m (incompleto, l. orig. 420 m.). D.: 11" a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: BFI National Archive



La nuova cameriera è troppo bella

UNO SCANDALO IN CASA POLIDOR

Italia, 1912 Regia: Ferdinand Guillaume

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Polidor). Prod.: Pasquali e C. ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 8' 30" a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

THE UNWILLING BIGAMIST

USA, 1912 Regia: Dudley Mills

■ Int.: Herbert Prior (Jones/Smith), Mabel Trunnelle (Mrs Smith), Anita Hendrie (Mrs Jones). Prod.: Majestic Motion Picture Company ■ 35mm. L.: 200 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LA NUOVA CAMERIERA È TROPPO BELLA

Italia, 1912

■ Int.: Nilde Baracchi, Armando Pilotti. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 17 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

GLI INCONVENIENTI DELLA BELLEZZA

Italia, 1912

■ Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 167 m. D.: 8' 30" a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

LES FLORAISSONS

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 4' a 20 f/s. Pochoir. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restauro digitale effettuato nel 2011 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un nitrato 35mm conservato dalla Cineteca di Bologna / Digital restoration carried out in 2011 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata, from a 35mm nitrate preserved by Cineteca di Bologna

LES FLORAISSONS

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 4' a 20 f/s. Pochoir. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film e Filmoteca de la UNAM

HYPNOTISING THE HYPNOTIST

USA, 1912

Regia: Lawrence Trimble

■ Int.: Florence Turner, Charles Kent, Charles Edwards, Kate Price. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 8' a 18' f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

LA RIBALTA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini

■ Sog.: dall'opera teatrale di Henri De Rothschild. Scen.: Arrigo Frusto. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Maria Gasparini Caserini, Febo Mari. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 81 m. (incompleto, l. orig. 750 m.). D.: 5' a 17 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restauro effettuato nel 2010 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento 35mm conservato dalla Cineteca di Bologna / Restoration carried out in 2010 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata, from a 35mm nitrate preserved by Cineteca di Bologna

BAVENO

Italia, 1912

■ T. ol.: *De Borroede Eilanden* ■ 35mm. L.: 106 m. D.: 5' a 18 f/s. Col ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 3: LO SPECCHIO SCURO. IL COLONIALISMO PROGRAMME 3: DARK MATERIALS. COLONIALISM

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

“Noi abbiamo conosciuto il lavoro vessatorio, imposto in cambio di salari che non ci consentivano di mangiare abbastanza da sfamarci, né di vestirli, né di avere case decorose, né di allevare degnamente i nostri figli. Abbiamo conosciuto le ironie, gli insulti, le vanterie che subivamo mattina, mezzogiorno e sera, per il fatto che siamo negri. Abbiamo visto le nostre terre occupate nel nome di leggi che si pretendevano legittime e che in realtà riconoscevano

soltanto il diritto della forza. Abbiamo visto che la legge non era uguale per un bianco e per un nero. [...] Chi dimenticherà mai i massacri in cui sono morti tanti dei nostri fratelli, le celle in cui sono stati rinchiusi coloro che hanno rifiutato di sottomettersi a un regime di oppressione e sfruttamento? Tutto questo abbiamo subito. Ma noi, che abbiamo ricevuto dal voto dei rappresentanti eletti il diritto di dirigere la nostra cara nazione, noi che abbiamo sofferto nel

corpo e nel cuore per l'oppressione coloniale, noi vi diciamo a voce alta che d'ora in avanti tutto questo è finito. Insieme, fratelli e sorelle, [...] stabiliremo la giustizia sociale e garantiremo a ciascuno il giusto compenso per il suo lavoro”.
(Patrice Lumumba, 30 giugno 1960)

Alla conferenza di Berlino del 1884-85 Francia, Gran Bretagna, Spagna, Portogallo, Italia, Germania e Belgio si spartirono

il continente africano. In quell'occasione il re Leopoldo II si prese il Congo come proprietà privata e fece sfruttare al massimo le materie prime del paese (caucciù, rame e avorio) per il proprio arricchimento personale. Nel suo Stato Libero del Congo (1885-1908) fra dieci e trenta milioni di congolesi furono uccisi nei massacri o dai lavori forzati più brutali.

I racconti dei testimoni oculari, come *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad (1902) e il *Casement Report* (1904) condussero nel 1908 a un governo coloniale controllato dallo stato. Il film del 1912 *Panorama Star of Congo Coppermine* ebbe probabilmente la stessa funzione di *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Germania, 1944): ingannare l'opinione pubblica mondiale.

Nella colonia del Congo Belga (1908-1960) fino al 1953 ai congolesi non era consentito di possedere terra. Nel gennaio del 1961, pochi mesi dopo la dichiarazione di indipendenza, il governo americano e quello belga, per mano dei servizi segreti e di Mobutu, rapirono, torturarono e uccisero Patrice Lumumba, leader del movimento indipendentista e presidente eletto del Congo.

Il Congo è uno dei territori più ricchi di materie prime del pianeta. La Glencore, che opera oggi nel paese e ha sede a Baar, in Svizzera, è la prima multinazionale al mondo per il commercio di materie prime e nel 2011 ha realizzato un profitto netto di 4,06 miliardi di dollari, o meglio di 6,5 miliardi prima degli ammortamenti (*"Neue Zürcher Zeitung"*, 6 marzo 2012). Ivan Glasenberg, capo della Glencore, si è autoassegnato un dividendo esentasse di 109 milioni di franchi svizzeri (*"Neue Zürcher Zeitung"*, 6 marzo 2012).

"We have known harassing work, exacted in exchange for salaries which did not permit us to eat enough to drive away hunger, or to clothe ourselves, or to house ourselves decently, or to raise our children as creatures dear to us. We have known ironies, insults, blows that we endured morning, noon, and evening, because we are Negroes. We have seen our lands seized in the name of allegedly legal laws which in fact recognized only that might is right. We have seen that the law was not the same for a white and for a black [...] Who will ever forget the massacres where so many of our brothers

perished, the cells into which those who refused to submit to a regime of oppression and exploitation were thrown? All that, we have endured. But we, whom the vote of your elected representatives have given the right to direct our dear country, we who have suffered in our body and in our heart from colonial oppression, we tell you very loud, all that is henceforth ended. Together, my brothers, my sisters, [...] we are going to establish social justice and make sure everyone has just remuneration for his labor". (Patrice Lumumba, 30 June 1960)

At the Berlin Conference of 1884-85 France, Great Britain, Spain, Portugal, Italy, Germany and Belgium came to an agreement on the apportionment of the entire continent of Africa. This is when King Leopold II of Belgium took the Congo into his private ownership. In his Congo Free State (1885-1908), the resources rubber, copper and ivory were exploited to the maximum, and between ten and thirty million Congolese died in massacres or as a result of brutal forced labour.

Eye-witness accounts, as in Joseph Conrad's Heart of Darkness (1902) and the Casement Report (1904) led, in 1908, to colonial rule controlled by the Belgian state. The 1912 film Star of Congo Coppermine probably had the same function as Kurt Gerron's Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet (1944): to deceive the world. In the Belgian Congo (1908-1960) the Congolese were not allowed to own land until 1953.

In January 1961, six months after the country declared independence, the Belgian and American governments (via their secret services and Mobutu) had Patrice Lumumba, leader of the independence movement and elected president of the Congo, tortured and murdered.

The Congo is one of the world's richest territories in raw materials. Glencore International, which is active there today and is based in Baar (Switzerland), is the world's biggest trader in commodities and in 2011 made a net profit of 4.06 billion dollars or, before deductions for depreciation, 6.5 billion ("Neue Zürcher Zeitung", March 5, 2012), and Glencore's chief executive Ivan Glasenberg paid himself tax-free dividends worth 109 million Swiss francs ("Neue Zürcher Zeitung", March 6, 2012).

BOIREAU EN MISSION SCIENTIFIQUE

Francia, 1912

■ Int.: André Deed (Boireau). Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 286 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

KING GEORGE THE FIFTH'S DURBAR HELD TO PROCLAIM HIM EMPEROR OF INDIA

Gran Bretagna, 1912

■ Prod.: Warwick ■ 35mm. L.: ca. 154 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

LES CHASSEURS D'IVOIRE

Francia, 1912 Regia: Alfred Machin

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

IVORY ELEPHANT TUSK CARVING

Francia (?), 1912 (?)

■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

PANORAMA STAR OF THE CONGO COPPER MINE

Belgio, 1912

■ T. or.: *Cœur d'Afrique, mine de l'étoile* ■ 35mm. L.: 518 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

GONTRAN ENGENDRE UNE SOMBRE POSTÉRITÉ

Francia, 1912 Regia: Lucien Nonguet

■ T. ol.: *Mevrouw Contran heeft een zwart kindje*. Int.: René Gréhan ■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 180 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 4: "YOU WERE NEVER LOVELIER..." VITAGRAPH 1912 PROGRAMME 4: "YOU WERE NEVER LOVELIER..." VITAGRAPH 1912

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Secondo la filmografia IMDb, la Vitagraph Company of America produsse dal 1898 al 1925 un totale di 3.121 titoli, un terzo dei quali (1.073 film) nei tre anni compresi fra il 1912 e il 1914. La sola quantità non è un argomento, ma io sono piuttosto sicura che la maggior parte di quei 1.073 titoli fosse superiore alla media.

Il 1912 fu nel complesso un'annata eccellente, e tuttavia, da quanto ho potuto visionare negli archivi europei, le pellicole Vitagraph spiccavano per la loro inconfondibile qualità; tutte, anche quelle di poca importanza, sono eleganti, piacevoli, divertenti. E che cosa c'è di più gradevole di una frivolezza di prima classe? Una borsa smarrita, una baruffa tra innamorati: con leggerezza e allegria l'azione segue il suo corso e ci avvince.

Oggi, nel 2012, ho avuto la stessa sensazione che ebbero Victorin Jasset e tutto il pubblico europeo cent'anni fa. D'un tratto arrivano dagli Stati Uniti questi film Vitagraph e sono assolutamente magnifici. Ma come, e perché? Jasset, da vero professionista, non si lasciò ingannare da quella parvenza di semplicità *naïve*: "Il sistema di produzione delle scene Vitagraph [...] rappresentava al contrario un lavoro di pazienza, di metodo, di addestramento degli artisti, di lunga osservazione del regista. Non era una recitazione di getto. Si trattava invece di totale assoggettamento a certe regole [...]. Quella pretesa semplicità era un falso. Eppure tutto ciò era necessario per dare al pubblico la completa illusione del reale". Nella sua analisi Jasset indica tre elementi che valgono a distinguere le produzioni Vitagraph dalle altre, vale a dire l'inquadratura (*le champs de l'appareil*), la recitazione (*le jeu des artistes*) e la sceneggiatura (*la constructions des scénarios*). Dopo qualche spiegazione al riguardo, giunge poi inaspettatamente a un ulteriore elemento, forse decisivo: "La loro troupe [...] includeva alcuni attori che il pubblico notava all'istante e imparava subito a riconoscere. Il ritorno periodico di quegli stessi artisti era atteso e acclamato. Gli spettatori non volevano altro che Vitagraph" (Victo-

rin Jasset, *Étude sur la mise en scène en Cinématographie*, in "Ciné-Journal", n. 170, 25 novembre 1911, p. 26).

I produttori della Vitagraph trasformarono i propri attori in star, e in questo gioca senz'altro un ruolo la quantità – 250 *Bunnyfinches* in cinque anni significa che ogni settimana arrivava in sala un nuovo film con John Bunny e Flora Finch – ma ancor più la qualità, sia dei registi (come Larry Trimble e James Young), sia delle star. Il loro charme fa ancora oggi presa su noi: Maurice Costello, solare, bello, e con l'elegante fossetta alla De Niro, Clara Kimball Young dagli occhi di cerbiatto, o infine Norma Talmadge, buffa e birichina nei panni di una Belinda Calzelunghe... (*The Lady and Her Maid*, 1913, non compreso nel programma). Non sono mai state così adorabili come nei loro primi anni alla Vitagraph. Il cinema americano non ci ha mai incantato con tanta intelligenza. Oltre a tutto questo, la Vitagraph ha anche il merito di aver prodotto *Little Nemo* di Winsor McCay (1911) e *How a Mosquito Operates* (1912). Dunque delle due, l'una: o io sono sotto l'effetto di un nuovo amore o la Vitagraph Company of America (almeno quella del 1912-1914) è fortemente sottovalutata.

According to the IMDb filmography, the Vitagraph Company of America produced a total of 3,121 films between 1898 and 1925 – of which a third (1,073 titles) were in the three years from 1912 to 1914! Quantity is not everything, but I am fairly sure that most of those 1,073 would have been above average quality.

In 1912 the general standard was high, but during my viewings in the archives of Europe it was the Vitagraph films that stood out from the rest, thanks to their consistent quality: all, even the slightest of them, were elegant, entertaining and engaging. And what is more enjoyable than a first-class piece of froth? A lost handbag, a lovers' tiff – the plot takes its course, light-hearted and playful, and takes us along with it.

I felt, in 2012, just as Victorin Jasset and the whole European public had done a

*hundred years before. Suddenly, these Vitagraph films emerged from the USA and were absolutely wonderful. But how, and why? Jasset, professional that he was, was not deceived by the appearance of naïve simplicity: "The system of the Vitagraph scenes [...] represented, on the contrary, patient and methodical work in training the artists and lengthy observation on the part of the director. It was not achieved in a single throw. It was, on the contrary, a total submission to certain rules [...]. This supposed simplicity was a fake. [...]. All that was, however, necessary to give the audience the total illusion of reality." In his analysis, Jasset, singles out three aspects in which the Vitagraph productions differed from the rest: shot length (le champs de l'appareil), acting (le jeu des artistes) and plot structure (la construction des scénarios). After some explanation of these three, he unexpectedly added a fourth – which was perhaps the most decisive factor: "Their team [...] included a few artists who were immediately noticed, became known and were demanded by the public. The periodic reappearance of these same artists was awaited and applauded. Audiences only wanted Vitagraph." (Victorin Jasset, *Étude sur la mise en scène en cinématographie*, "Ciné-Journal" No. 170, 25 November 1911, p. 26).*

*The Vitagraph producers made stars of their actors, and quantity did play a role in this – 250 Bunnyfinches in five years meant one film with John Bunny and Flora Finch in the cinema every week – but the quality even more so, both of directors (such as Larry Trimble and James Young) and stars. Their charm still works on us today: Maurice Costello, so likeable and handsome with dimples that easily match those of De Niro, Clara Kimball Young, utterly charming, and Norma Talmadge, funny and mischievous as a Belinda Longstockings (*The Lady and Her Maid*, 1913, not in this programme). They were never lovelier than in their first years, in the Vitagraph comedies. And American cinema has never enchanted us so intelligently. As well as all this,*

Vitagraph produced Winsor McCay's Little Nemo (1911) and How a Mosquito Operates (1912). So either I am just in the first flush of love or else the Vitagraph Company of America (as it was in 1912-1914, at least) is badly underestimated.

WHEN PERSISTENCY AND OBSTINACY MEET

USA, 1912

■ Int.: Florence Turner (Dorothy Ellis), Maurice Costello (Henry Ford), Edith Halleran. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 16' a 17 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

HOW HE PAPERED THE ROOM

USA, 1912

■ Int.: John Bunny (Mr Jolliwell), Flora Finch (Mrs Jolliwell), Kate Price. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

THE HAND BAG

USA, 1912

■ T. ol.: *De grote Vergissing*. Int.: Flora Finch (Miss Amanda De Rosville), Frank Bennett (Tom), Rosemary Theby (la fidanzata di Tom). Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 164 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

HOW A MOSQUITO OPERATES

USA, 1912 Regia: Winsor McCay

■ Scen.: Winsor McCay. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 6' a 20 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Québécoise

THE ANARCHIST'S WIFE

USA, 1912 Regia: William V. Ranous

■ Int.: Florence Turner, Leo Delaney, Helene Costello, Mae Costello. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 16' a 17 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

ROCK OF AGES

USA, 1912

■ Int.: Clara Kimball Young, Robert Gaillard, Julia Swayne Gordon, Harry T. Morey, Harry Northrup, Rosemary Theby. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 320 m. D.: 16' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

THE PICTURE IDOL

USA, 1912 Regia: James Young

■ Scen.: James Young. Int.: Clara Kimball Young (Beth Ward), Maurice Costello (Howard Hanson), Mary Maurice (Mrs Ward), Charles Eldridge (Mr Ward), James Morrison (il fidanzato Beth), George Cooper (il compagno Howard). Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 291 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 5: LO SPECCHIO SCURO. IL DENARO PROGRAMME 5: DARK MATERIALS. MONEY

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Nelle precedenti edizioni di *Cento anni fa* il denaro compariva nella sua forma arcaica, persino fiabesca: veniva mendicato, rubato, deposto da galline magiche, guadagnato onestamente, generosamente regalato. Nel 1912 colpisce invece che molti film trattino del denaro nella sua forma moderna. Il denaro moderno distrugge antichi legami e ideali: corrompe. *La Fièvre de l'or* – secondo il catalogo Pathé, un “Dramma della vita moderna in tre parti e trenta scene; alla fine della seconda parte *Le Triomphe du Veau d'Or*, danzato da Mlle Napierkowska e dal corpo di ballo dell'Olympia di Parigi” – ci tocca da vicino, perché negli ultimi anni abbiamo visto più volte i banchieri togliere soldi di tasca alla gente con la promessa di alti rendimenti, e le vittime fare investimen-

ti a rischio per speculare sul guadagno. Arriva il crollo, ma, a differenza che in passato, oggi banchieri e azionisti non garantiscono più con il capitale personale, hanno minimizzato i propri rischi.

“Nelle fasi di crisi del mercato viene distrutta una gran parte non solo dei prodotti finiti, ma addirittura delle forze produttive esistenti. Con quale mezzo il capitalismo supera la crisi? Da un lato, con la distruzione forzata di una grande quantità di forze produttive; dall'altro, con la conquista di nuovi mercati e con un più radicale sfruttamento di quelli vecchi. Con che mezzo, dunque? Preparando crisi più vaste e più devastanti, e riducendo i mezzi per prevenirle. Il capitalismo non può esistere senza rivoluzionare incessantemente gli strumenti di produzione e

quindi i rapporti di produzione, e quindi ancora i rapporti sociali nel loro insieme. L'incessante trasformazione della produzione, l'ininterrotto sovvertimento di tutte le condizioni sociali, l'insicurezza e il movimento perpetui caratterizzano l'epoca capitalistica rispetto a ogni altra”. Il testo prosegue trattando dello sfruttamento dei mercati mondiali da parte del capitalismo e della distruzione delle industrie nazionali. “Il capitalismo impone a tutte le nazioni, se non vogliono andare in rovina, di adottare il modo di produzione capitalistico; le obbliga a introdurre a casa loro la cosiddetta civiltà, cioè a diventare capitalistiche”.

Si stenta a credere che queste righe siano state scritte nel 1848, da Karl Marx e Friedrich Engels. Rispetto al testo origina-



Joachim Goëthal et le secret de l'acier

le, è stata cambiata una sola parola, sostituendo ovunque *borghesia* con *capitalismo*. Ho rubato entrambe le idee (quella di commentare la crisi contemporanea citando il primo capitolo del *Manifesto del partito comunista*, e quella di alterarne la formulazione) all'autore britannico John Lancaster (*Marx at 193*, in "London Review of Books", 5 aprile 2012, p. 7). Il testo della citazione è stato leggermente abbreviato, ma senza segnalare le omissioni, per non guastare la sorpresa.

In earlier editions of A Hundred Years Ago, money played an archaic, even fairy-tale role: it was cadged, stolen, laid by golden geese, honestly earned and generously given away. In 1912, on the

other hand, we are struck by the number of films dealing with money in its modern form. This modern money destroys old relationships and ideals: it corrupts. La Fièvre de l'or – which is, according to the Pathé catalogue, a "drama of modern life in three parts and 30 scenes: at the end of the second part Mlle Napierkowska and the corps de ballet of the Olympia de Paris dance 'The Triumph of the Golden Calf' " – is particularly relevant now, for in recent years we have repeatedly witnessed bankers extracting money from people's pockets with the promise of a high rate of return, and the victims making these risky investments in the expectation of profit. The crash comes, but unlike earlier times, bankers and shareholders no longer have

to put their own wealth on the line – they have minimised their own risk.

"Commercial crises put the existence of the entire capitalist society on its trial, each time more threateningly. In these crises, a great part not only of the existing products, but also of the previously created productive forces, are periodically destroyed. And how does capitalism get over these crises? On the one hand, by enforced destruction of a mass of productive forces; on the other, by the conquest of new markets, and by the more thorough exploitation of the old ones. That is to say, by paving the way for more extensive and more destructive crises, and by diminishing the means whereby crises are prevented. Capitalism cannot exist without constantly revolutionizing the instruments

of production, and thereby the relations of production, and with them the whole relations of society. Constant revolutionizing of production, uninterrupted disturbance of all social conditions, everlasting uncertainty and agitation distinguish the capitalist epoch from all earlier ones." And the text goes on to explain capitalism's exploitation of the world market and destruction of national industries. For "capitalism compels all nations, on pain of extinction, to adopt the capitalist mode of production; it compels them to introduce what it calls civilization into their midst, i.e., to become capitalists themselves."

It hardly seems possible, but this was actually written in 1848, by Karl Marx and Friedrich Engels. The text is slightly abridged and the omissions are left unmarked so as not to spoil the surprise. And just one word in the original text has been changed: "bourgeoisie" has been replaced throughout by "capitalism".

I stole both ideas – that of quoting from the first chapter of the Communist Manifesto,

and the altered wording – from British writer John Lanchester (Marx at 193, "London Review of Books", 5 April 2012, p. 7).

BÉBÉ JUGE

Francia, 1912 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Clément Mary aka René Dary (Bébé), Alphonsine Mary (Lily). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

LA FIÈVRE DE L'OR

Francia, 1912 Regia: René Leprince, Ferdinand Zecca

■ Int.: Stacia Napierkowska (danzatrice), Claude Garry (Maxime Vermont), Louis Ravet (il banchiere Lefort), Henri Étiévant (il giornalista). Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 1125 m. D.: 50' a 20 f/s.

Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

EXTRACTION DE MINERAL DE FER DANS L'OURAL

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 86 m. D.: 4' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

JOACHIM GOËTHAL ET LE SECRET DE L'ACIER

Francia-Paesi Bassi, 1912
Regia: Alfred Machin

■ T. ol.: *Het geheim van het staal*. Scen.: Alfred Machin. Int.: Léon Mathot. Prod.: Hollandsche Film / Pathé ■ 35mm. L.: 332 m. D.: 17' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 6: "J'AI DEUX AMOURS, LA PATHÉ ET PARIS..." PROGRAMME 6: "J'AI DEUX AMOURS, LA PATHÉ ET PARIS..."

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Nel 1912 la Pathé lanciò sul mercato il suo primo sistema di cinema domestico, Pathé Kok, definendolo una *révolution de la cinématographie*: da allora in avanti ognuno avrebbe potuto proiettare senza rischi scene cinematografiche (*vues*) in casa propria. Le copie positive Kok, con la larghezza ridotta a 28mm e tre perforazioni a sinistra e una a destra, consistono di pellicola di diacetato ininfiammabile – al contrario delle pellicole 35mm, fatte di nitrocellulosa altamente infiammabile. Pathé Kok (o Pathéscope, come veniva chiamato nei paesi anglosassoni) non ottenne la diffusione dei successivi formati a passo ridotto, 9,5mm (Pathé Baby, dal 1922) e 16mm, ma rappresentò il modello pionieristico di *home cinema*, con proiettore, cinepresa e ampio catalogo di titoli. I film potevano essere acquistati o presi a noleggio tramite abbonamento. *Home cinema*, bello e buono. Quel che mi sembra rivoluzionario in Pathé Kok è l'idea che lo sostiene, l'idea della ri-valorizzazione

dei film, e l'effetto che essa produceva, prolungando la presenza di film del passato sulla superficie del presente. Nel 1919 nel catalogo Kok (oggi disponibile online grazie a www.cinematographes.free.fr) Pathé offriva film degli anni tra il 1906 e il 1918 (senza indicazioni relative all'anno di produzione). Questo repertorio dei film 28mm in offerta nel 1919 comprende complessivamente 1.132 numeri, ognuno corrispondente a un rullo di circa 100-120 metri di lunghezza. C'è di tutto, da quattro brevi film su un unico rullo (*Lecture intéressante*, *Scarabée d'or*, *Terrible chasseur*, *Valse Apache*, degli anni 1907-1908) all'intero *Comte de Monte-Christo* del 1918, completo, in otto episodi su 60 rulli.

Presso gli archivisti e i restauratori il formato 28mm è molto impopolare, perché non si adatta alla moviola e alle stampatrici, e la qualità fotografica del diacetato è pessima. Le copie positive Pathé Kok sono contrastate e granulose (e di conseguenza lo sono

anche i nuovi duplicati stampati su 35mm). Tuttavia di diversi film – o parti di film – importanti si è conservata soltanto la riduzione 28mm, per esempio di *Oh Boy!* di Albert Capellani (1921), o di *Valse Apache*, una scena della dispersa prima metà di *L'Empreinte ou la Main Rouge* (1908). Per quel che riguarda la qualità fotografica, non esiste nulla di meglio del negativo camera, e in Francia, per nostra fortuna, esiste ancora un grande patrimonio di negativi 35mm della Pathé. Anche questi, però, sono materiale problematico per le operazioni di restauro; mancano infatti le didascalie e i colori. Un piccolo frammento di positivo mostra la magnifica colorazione a *pochoir* che fu realizzata per *La Bien-Aimée* e per la maggior parte delle produzioni S.C.A.G.L. Né per *Milord L'Arsoille* né per *La Bien-Aimée* il catalogo Pathé fa il nome del regista. Io proporrei Capellani. Chi altri avrebbe potuto inscenare in modo così sublime il numero di danza di *La Bien-Aimée*? Guardiamo

l'attrice togliersi le scarpe e pensiamo: Isadora Duncan, la danza a piedi nudi. Stacia Napierkowska appartiene all'avanguardia che intorno al 1900 modernizzò la danza a Parigi, la capitale mondiale del divertimento. Parigi, città dell'oro, nostro albero della sapienza, Gerusalemme e Mecca del cinema (quindi: Parigi, incluse Montreuil, Epinay e Vincennes)!

In 1912 Pathé brought out its first home cinema system, and called it a "révolution de la cinématographie"; for anyone could, from now on, safely project films (vues) in their own home. The Kok projection prints, reduced in width to 28mm with three sprocket holes on the left and one on the right, were made of flame-resistant diacetate safety film, not the highly flammable 35mm nitrocellulose film stock. Pathé Kok (or Pathéscope, as it was called in Anglo-Saxon countries), did not achieve the wide distribution of the later narrow gauges, 9.5mm (Pathé Baby, from 1922) and 16mm, but was nevertheless the groundbreaking model for home cinema, with projector, camera and a substantial catalogue. The films could be either bought or rented on subscription. Home cinema, well and good. What strikes me as revolutionary in Pathé Kok is the idea behind it, the idea of an ancillary market giving new life to films of the past, on the surface of the present. In 1919 Pathé's Kok catalogue (now available on line, thanks to cinematographes.free.fr) was offering films from 1906 to 1918 without giving individual production years. This repertoire of the 28mm films on offer in 1919 comprised a total of 1,132 items, with each item being one reel of about 100-120 metres in length. Everything is there, from four short pieces from 1907-1908 on one reel (Lecture intéressante, Scarabée d'or, Terrible chasseur, Valse apache) to the 1918 Comte de Monte-Christo, complete, in eight episodes on 60 reels.

The 28mm format is very unpopular among archivists and restorers, as it does not fit steenbecks and printing machines, and diacetate has poor photographic qualities: Pathé Kok positive prints are contrasty and grainy (as are, inevitably, new duplicates printed off them on to 35mm). But for several important films, or parts of films, the 28mm reduction is all that survives. These include Albert Capellani's Oh Boy! (1921) and a scene from the missing first half of



La Bien-aimée © Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

L'Empreinte ou la Main rouge (1908), reissued on 28mm as Valse apache.

For photographic quality, there is nothing better than the camera negative, and many negatives from Pathé have survived. But these too are problematic as source material for restorations, since the intertitles and colours are missing. A small fragment of positive print shows the marvellous stencil colouring that was actually done for La Bien-aimée, as for most of the S.C.A.G.L. productions.

Neither for Milord l'Arsouille, nor for La Bien-aimée does the Pathé catalogue give a director. I would suggest Capellani. Who else could have staged the dance number in La Bien-aimée so sublimely? When we see the shoes come off, it takes us back: Isadora Duncan and the barefoot dance. Stacia Napierkowska, a former prima ballerina of the ballet stage, was part of the avantgarde that modernized dance around 1900 in Paris, amusement capital of the world. Paris, golden city, our Bodhi tree, Jerusalem and Mecca of Film (so – Paris plus suburbs Montreuil, Epinay and Vincennes)!

LES MEDUSES DE MER

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm da un 28mm Pathé Kok. L.: 135 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

VALSE APACHE

Francia, 1908

■ Int.: Mistinguett, Max Dearly, Gaston Séverin
Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm da un 28mm Pathé Kok. L.: 50 m. (estratto, quinta scena di *L'Empreinte ou La Main Rouge*). D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

MILORD L'ARSOUILLE

Francia, 1912

■ Int.: Castillan (Lord Seymour detto Milord L'Arsouille), Stacia Napierkowska (Marie).
Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L.: 466 m. D.: 25' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

UN MARIAGE PAR TÉLÉPHONE

Francia, 1912 Regia: Max Linder

Int.: Max Linder, Stacia Napierkowska. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 90 m. (incompleto, I. orig. 245 m.). D.: 5' a 17 f/s. Bn ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo (Komiya Collection)

LA BIEN-AIMÉE

Francia, 1912

■ F.: Pierre Trimbach. Int.: Stacia Napierkowska (Lisbeth), Jean Angelo, Armand Numès. Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L.: 513 m. (incompleto, l. orig. 805 m.). D.: 26' a 17 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film ■ Copia stampata a partire da un negativo senza didascalie / Printed from a negative with no intertitles

LA BIEN-AIMÉE

Francia, 1912

■ Int.: Stacia Napierkowska, Jean Angelo, Armand Numès. Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L.: 100 m. (incompleto). D.: 5' a 17 f/s. Pochoir. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

LES ENVIRONS DE PARIS – PROMENADE EN MARNE UN JOUR D'ÉTÉ

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm da un 28mm Pathé Kok. L.: 90 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives

Françaises du Film e Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

LE PLUS BEAU JARDIN DE PARIS – LE JARDIN DU LUXEMBOURG

Francia, 1912

■ T. ted: *Der Luxemburger Garten* ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 8' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

PROGRAMMA 7: ATTUALITÀ E MODA PROGRAMME 7: CURRENT AFFAIRS AND FASHION

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Della nebbia tutti noi sappiamo quanto basta. Funziona così: gita in pullman in un luogo famoso, fuori c'è nebbia, e la guida ci racconta che cosa ci sarebbe da vedere se la nebbia non ci fosse. Oppure, comincia la conferenza, sullo schermo appare *no signal* e, dopo un po' di avanti e indietro senza esito, ci sentiamo spiegare che cosa avremmo visto se ci fosse stato qualcosa da vedere. È una buona cosa riconoscere una gita nella nebbia per quello che è. "Accidenti! Ancora nebbia!", e il disappunto si stempera in una risatina.

Se all'epoca delle *Scènes d'actualités reconstitués* si potevano ricostruire in belle immagini la morte di papa Leone XIII (1903), l'attentato al ministro Plèhve (1904) e la battaglia di Tsushima (1905), con l'avvento del cinegiornale, verso il 1910, i 'tour nella nebbia' divennero pratica abituale nei reportage cinematografici. Nel film non si vede quel che viene annunciato dal titolo: niente "negoziati di pace di Ouchy", ma solo l'inquadratura con i delegati turchi e italiani davanti a un edificio; niente "affondamento del Titanic", ma solo Jack Binns, radiotelegrafista del vapore passeggeri Republic, che nel 1909 era stato speronato da un'altra nave davanti a New York (in mezzo a una fitta nebbia). I cinereporter arrivano dopo, tra i relitti.

I film di *fiction* funzionano meglio. Perché la finzione dà conto di fatti e disastri

– incendi, naufragi, incidenti aerei – restituendone tutti i dettagli sensazionali, e riesce per giunta a rendere visibile l'invisibile: per esempio le reazioni emotive delle persone in situazioni estreme. Colpisce la rapidità con cui nel 1912 l'attualità quotidiana diventava soggetto cinematografico, probabilmente grazie alla brevità dei tempi di produzione. Il Titanic affondò a fine aprile, ed entro la fine dell'anno uscirono film piuttosto lunghi sulla catastrofe, *La Hantise* di Feuillade e *Nacht und Eis* di Mime Misu. Il 21 agosto 1911 la Gioconda di Leonardo sparì dal Louvre, e prima che venisse ritrovata alla fine del 1913 quel furto aveva dato spunto a diversi film, sia gialli che commedie. C'era poi un elemento dell'attualità costantemente nel mirino delle commedie cinematografiche: la moda. Purtroppo oggi la moda viene presa molto sul serio; i suoi aspetti intrinsecamente comici e grotteschi sono quasi tabù, tanto che c'è soltanto un comico capace di esporla al ridicolo, senza nessuna pietà (Sacha Baron Cohen in *Brüno*, 2009). Nel 1912 Georges Méliès girò il suo ultimo film e Joris Ivens il primo, *Wigwam*, un *home-movie* ispirato ai romanzi sul selvaggio West di Karl May (1842-1912). May, che con i suoi 200 milioni di copie in 40 lingue è probabilmente l'autore tedesco più letto di sempre, non ha stimolato la creatività soltanto di Ivens. Othmar Schoeck, al-

lora undicenne, prese il più fortunato libro per ragazzi di May, *Der Schatz in Silbersee*, come soggetto della sua prima composizione operistica.

A tour in fog – we all know the experience. It goes like this: we are on a coach trip through a famous beauty spot, in fog; and the guide tells us what we could see if there were no fog. Or, the lecture begins and on the screen we see no signal and, after some fruitless to-ing and fro-ing, we hear a series of explanations of what we would have seen, had there been something to see. Recognising 'fog tours' for what they are is a good thing. "Ah, more fog..." and our irritation dissolves into a relaxed giggle. Earlier, at the time of the Scènes d'actualités reconstitués, the death of Pope Leo XIII (1903), an attempt on the life of minister Plèhve (1904) and the battle of Tsushima (1905) could be put into pictures beautifully, but around 1910, with the advent of the newsreel, 'fog tours' became a routine procedure for cinema reportage. What is announced in the film's title is not seen in the film: no "Peace Negotiations at Ouchy" but a shot of the Turkish and Italian delegates in front of a building; no "Sinking of the Titanic" but Jack Binns, radio operator of the passenger steamer Republic, which had been rammed in 1909 by another ship (in thick fog) just outside New York.

Audiences are far better served by fiction films. For fiction show disasters – shipwrecks, battles, fires – in detail and great splendour, and manages even to make visible something invisible: the mental state of people in extreme situations.. It is striking how quickly – in comparison with today – current affairs of 1912 became the subjects of fiction films, probably thanks to the short production schedules. Within a year of the Titanic disaster (it sank at the end of April 1912) some longish features had appeared, La Hantise by Feuillade and In Nacht und Eis by Mime Misu among them. The Mona Lisa disappeared from the Louvre on 21 August 1911, and by the time the painting turned up again at the end of 1913 the robbery had provided the basis for several films, both thrillers and comedies. And there was one item of current affairs that was always in comedy's firing line: fashion. Fashion today is, unfortunately, a deadly serious matter and its intrinsically comic and grotesque aspects are almost taboo, so much so that it has only occurred to a single comedian, fearless to operate beyond the pale, to expose them – he is Sacha Baron Cohen (in Brüno, 2009). In 1912 Georges Méliès shot his last film and Joris Ivens his first, Wigwam, a home movie western, inspired by the Wild West novels of Karl May (1842-1912). May is probably the most-read of all German authors, with 200 million copies in 40 languages sold around the world, and Ivens was not the only one to be nudged into creativity by his influence: the 11 year-old Othmar Schoeck would base his first opera on May's most successful novel for young people, Der Schatz im Silbersee.

PATHÉ COURANT 178A

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 51 m. D.: 3' a 17 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

WAS HE A GERMAN SPY?

Gran Bretagna, 1912 Regia: Hay Plumb

■ Prod.: Hepworth ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' 30" a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

PATOUILLARD A UNE FEMME QUI VEUT SUIVRE LA MODE

Francia, 1912 Regia: Romeo Bosetti

■ T. ol.: Patouillard heft en frow de med de mode wil mededoen. Int.: Sarah Duhamel (Petronille), Paul Bertho (Patouillard). Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

CINÉ-GAZETTE

Francia, 1912

■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3 a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

MOTTRAM SHOW

Gran Bretagna, 1912

■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

DE WIGWAM

Paesi Bassi, 1912 Regia: Joris Ivens

■ F.: Kees Ivens. Int.: Dorothea Ivens, Hans Ivens, Jacoba Ivens, Joris Ivens (Flamming Arrow), Peter Ivens (Black Eagle), Theodora Ivens, Willem Ivens ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands per concessione di Capi Film. Un ringraziamento a André Stufkens e European Foundation Joris Ivens

ORPHELINS DE LA PLAINE

USA, 1912

■ Int.: George Gebhardt, Baby Violet. Prod.: Amerikan Kinema / Pathé ■ 35mm. L.: 225 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e inglesi / French and English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

LA HANTISE

Francia, 1912 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Renée Carl (Mme Trévoux), René Navarre (Jean Trévoux), Miss Édith (la chiromante), Henri Jullien (il padrino di Mme Trévoux), Le Petit Mathier (Trévoux figlio). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 510 m. (incompleto). D.: 26' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

PROGRAMMA 8: IL DOPPIO. MAX MACK PROGRAMME 8: DOPPELGANGERS. MAX MACK

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Il regista tedesco Max Mack nacque nel 1884, nel 1933 emigrò a Londra, dove morì nel 1973. Dopo aver lavorato in provincia come attore di teatro tra il 1906 e il 1910, passò a Berlino e al cinema, alla Vitascope di Jules Greenbaum, scrisse sceneggiature

per Viggo Larsen e altri, e tra il 1911 e il 1935 diresse un totale di 127 film. Tredici di questi si sono conservati, vale a dire che qualcosa se n'è conservato. Si può dire che un film sia conservato, quando ne esistono soltanto copie spettrali di un vecchio con-

trotipo negativo 16 mm, come nel caso di *Der Andere* (1912-1913)? Cosa si può dire di un regista quando il novanta per cento delle sue opere è andato perduto? Che era versatile: i tre film del programma si collocano su registri estetici ed emoti-

vi del tutto diversi. Che era direttamente partecipe delle tendenze cinematografiche internazionali, senza inerzie culturali di matrice germanica. *Der stellungslose Photograph*, *Zweimal gelebt* e *Der Andere* sono rappresentativi della produzione internazionale del 1912 e valgono qui a rappresentare numerose altre pellicole che trattano di perdita di sé e sdoppiamento della personalità o che mostrano film nel film, come *Les Mystères de Roche-Kador*, *Sur les Rail*, *Fortunes of a Composer*, *Dr. Jekyll and Mr Hyde*. Che riuscì sorprendentemente a comprare da Paul Lindau i diritti per la sua pièce *Der Andere*, del 1893, e a indurre Albert Bassermann, detentore dell'Anello di Iffland (il più alto onore per un attore di lingua tedesca) e celebratissimo nei teatri di Berlino, a interpretare il ruolo del dottor Hallers anche nella versione cinematografica.

"Hallers sente Agnes che, al piano di sopra, suona al pianoforte la *Sonata al chiaro di luna* di Mozart [sic!]; il suo volto assume un'espressione di pace e tranquillità. Pieno di riconoscenza, portando lo sguardo verso l'alto: Ah! La mia musica celestiale... la

cara Agnes... Tu mi induci alla calma. Di lì a poco l'espressione del volto si fa grave, cupa, si altera, quasi sentisse dolore. L'uomo si volta di qua e di là sulla sedia, con gli occhi chiusi. Diventa irrequieto" (*Der Andere*, opera in quattro atti di Paul Lindau, Dresda 1893).

German director Max Mack was born in 1884, fled to London in 1933 and died there in 1973. From 1906 to 1910 he was a provincial stage actor, before moving to Berlin and into the cinema, at Jules Greenbaum's Vitascope studio. There he wrote screenplays for Viggo Larsen and others. He directed a total of 127 films between 1911 and 1935. Thirteen of these are known to have survived, or more or less survived. Can a film be said to exist if all that remains are ghostly prints from an old 16mm dupe negative, as is the case with Der Andere (1912-1913)? Can we say anything about a film director when 90% of his works are lost? We can certainly say that he was versatile – the three films in this programme are in completely different aesthetic and emotional registers. And that he was a prompt

participant in international cinema trends. Der stellungslose Photograph, Zweimal gelebt and Der Andere are characteristic of what was being produced internationally in 1912 and can represent here the many films dealing with loss of self and split personality or featuring films within films, such as Les Mystères de Roche-Kador, Sur les rails, Fortunes of a Composer and Dr. Jekyll and Mr Hyde. And we know that he managed, amazingly, to acquire from Paul Lindau the rights to his 1893 play Der Andere and to induce Albert Bassermann, recipient of the Iffland Ring and the most celebrated stage actor in Berlin, to play Dr. Hallers in the film version as well.

"From the floor above he hears Agnes playing Mozart's [sic] Moonlight Sonata on the piano: Hallers' face takes on a calm, peaceful expression. Gratefully, looking up: Ah! My music of the spheres... dear Agnes... You calm me down. After a short while his expression darkens, becomes grave, contorted, as though with pain. He twists back and forth in his chair, eyes closed. He becomes restless" (Der Andere, Play in four acts by Paul Lindau, Dresden 1893).



Zweimal gelebt

DER STELLUNGSLOSE PHOTOGRAPH

Germania, 1912 Regia: Max Mack

■ Int.: Hanni Weisse. Prod.: Eiko Film ■ 35mm. L.: 122 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive (Joye Collection)

ZWEIMAL GELEBT

Germania, 1912 Regia: Max Mack

■ Scen.: Heinrich Lautensack. Int.: Ernst Rückert, Eva Speyer. Prod.: Continental Kunstfilm

■ 35mm. L.: 537 m. D.: 26' a 18 f/s. Col ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

ONÉSIME CONTRE ONÉSIME

Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Édouard Grisollet (il maître d'hotel), Gaston Modot. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 181 m. D.: 9' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Gaumont Pathé Archives

DER ANDERE

Germania, 1912-1913 Regia: Max Mack

Scen.: Paul Lindau F.: Hermann Boettger. Int.: Albert Bassermann (Dr. Hallers), Emmerich Hanus (Arnoldy), Nelly Ridon (Agnes), Hanni Weisse (Amalie), Leon Resermann (Dickert), Otto Colott (Dr. Feldmann), Paul Passarge (Kleinchen), Willy Lengling (Wigert). Prod.: Vitascope ■ 35mm. L.: 1400 m. D.: 70' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen per concessione di Friedrich W. Murnau Stiftung ■ 35mm da un internegativo 16mm / 35mm from a 16mm internegative

PROGRAMMA 9: ITALIA 1912. TEMPI MODERNI PROGRAMME 9: ITALY 1912. MODERN TIMES

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi

Il 17 aprile del 1912 Luca Comerio documenta l'eclisse parziale di sole, mostrando in azione le sofisticate strumentazioni dell'Osservatorio Astronomico di Brera, vanto della ricerca scientifica italiana. Da alcuni anni l'Italia sta tentando di accreditarsi a livello internazionale come una nazione industrializzata, tecnologicamente all'avanguardia: il conflitto italo-turco del 1911-1912 diventa una vetrina per mettere in mostra la modernità degli armamenti italiani. Particolare risalto viene dato all'utilizzo sistematico dell'aviazione: i dirigibili e gli aerei italiani fanno bella mostra sulla stampa di tutto il mondo. Allo stesso modo alcune industrie nazionali di eccellenza – ad esempio la Fiat – stanno espandendosi sui mercati internazionali in un comparto ad elevato contenuto tecnologico come la produzione di automobili. L'Italia è dunque al centro di una rivoluzione modernista che non risparmia il cinema: l'automobile e l'aeroplano diventano mezzi di trasporto sempre più familiari al pubblico delle sale cinematografiche. La faticosa e frenetica rincorsa dell'Italia all'industrializzazione e all'innovazione tecnologica è anche foriera di profonde mutazioni sociali a cui il Paese si dimostra culturalmente e psicologicamente impreparato. Nell'immaginario collettivo degli italiani si insinuano dubbi e paure rispetto ad un nuovo ordine sociale

che è fondamentalmente basato sul potere del denaro. Il cinema immediatamente cavalca l'onda e si erge a censore contro la degenerazione morale dei tempi moderni. Nelle sale si proiettano film come *Passione torbida*, *Nel turbine della vita*, *Inutile delinquenza*, *Non come tua madre* (storia di una mondana). La dissolutezza dei costumi, la violenza imperante, la spregiudicata bramosia di ricchezza sono i temi centrali di questi soggetti in cui l'euforia modernista e l'apoteosi del progresso tecnologico non impediscono l'inappellabile *j'accuse* contro le aberrazioni di una società industriale che si svela crudele e disumana. Protagonista indiscusso di questo nuovo mondo è il genere femminile: gli schermi cinematografici dispensano l'immagine di una donna emancipata, che lavora negli uffici delle grandi città, che si sposta in automobile, che vola in aereo. Ma, allo stesso tempo, sono proprio le donne, nelle vesti di vittime o di carnefici, i soggetti più esposti alla corruzione dei costumi e all'insana avidità di denaro che deturpano la società moderna. Nel buio delle sale le donne italiane guardano sbigottite e ammirate l'esplosione di una modernità sempre più 'al femminile', sognando un'emancipazione che per loro è ancora di là da venire.

On April 17, 1912, Luca Comerio documented the partial solar eclipse in order to show the sophisticated instruments of Brera's Observatory of Astronomy, the pride of Italian scientific research, in action. Italy had been trying for years to get recognized internationally as an industrialized nation with advanced technology: the Italo-Turkish War of 1911-1912 was a kind of display window showing Italy's modern weapons to the world. Particular attention was given to the systematic use of aviation: Italian airships and airplanes in papers worldwide. The country's other successful industries – for example Fiat – were expanding in the international market in highly technological sectors such as automobile production. Italy was at the center of a modern revolution that also involved film: automobiles and airplanes became familiar means of transportation for moviegoers. The tiresome and frenetic race for industrialization and technological innovation was the harbinger of deep changes in society and found the nation culturally and psychologically unprepared. The collective imagination of Italians was filled with doubt and fear about the new social order, one based on the power of money. The movie industry sensed the gap and acted as a censor against the moral degeneration of modern times. Theaters showed movies



Come una sorella

such as Passione torbida, Nel turbine della vita, Inutile delinquenza, Non come tua madre (storia di una mondana). Loose morals, violence, and an unscrupulous greed for wealth are the main themes of these stories in which the modernist euphoria and the apotheosis of technological progress do not silence the bitter denunciation of the aberrations of a cruel and inhuman industrial society.

The undisputed protagonists of the new world are women: movie screens show an emancipated woman, one who works in the office of a big city, travels by car, takes an airplane. At the same time, it is also the female gender, whether victim or executioner, that is more vulnerable to the corruption and greed that have sullied modern society.

In dark theaters, Italian women watched

dumbfounded and with admiration the explosion of a 'feminine' modernity, dreaming of their own emancipation, one that was far from happening, at least not any-time soon.

ECLISSE PARZIALE DI SOLE DEL 17 APRILE 1912

Italia, 1912

■ Prod.: Luca Comerio ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

IL SEGRETO DELL'AVIATORE

Italia, 1912

Regia: Ubaldo Maria Del Colle

■ Int.: Alberto Capozzi, Mary Cleo Tarlarini. Prod.: Pasquali & C. ■ 35mm. L.: 320 m. (incompleto, l. orig.: 563 m.). D.: 17' 30" a 16 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: BFI National Archive

COME UNA SORELLA

Italia, 1912 Regia: Vincenzo C. Dénizot

■ Interpreti: Lyda Quaranta, Giovanni Casaleggio, Berta Nelson. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 590 m. (incompleto, l. orig. 773 m.). D.: 32' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

ANNA MARIA

Italia, 1912

■ Int.: Xavière De Leka, Diomira Jacobini, Ida Carloni. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 297 m. (incompleto, l. orig. 345 m.). D.: 16' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

JIM WILL SICH EINEN FREIEN TAG MACHEN / RIPOSO FESTIVO

Italia, 1912

■ Int.: Lorenzo Soderini, Giuseppe Gambardella, Lea Giunchi, Fernanda Negri-Pouget ■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 173 m. (incompleto, l. orig. 191 m.). D.: 9' 30" a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 10: ITALIA 1912. UN PAESE ANTICO, MODERNO, ANZI PITTORESCO PROGRAMMA 10: ITALIA 1912. OLD, MODERN, AND PICTURESQUE

Programma e note di / Programme and notes by **Giovanni Lasi**

Nel 1911 viene fondata a Milano la società cinematografica Panorami Italici, costituita, come da statuto, per realizzare e promuovere "cinematografie delle bellezze italiane all'estero". Nel 1912 l'Ambrosio inaugura la serie *Bellezze italiane*, affidata all'operatore Piero Marelli, che si impegna a filmare

gli scorci più suggestivi del paesaggio italiano.

Anche in assenza del più celebrato 'documentarista', Luca Comerio, impegnato in Libia a immortalare (e in qualche caso a mistificare) gli eventi bellici del conflitto italo-turco, i dal vero girati entro i confini nazio-

nali continuano ad avere notevole fortuna. D'altronde le riproduzioni filmate delle meraviglie naturali, delle rovine storiche, delle città monumentali italiane sono particolarmente apprezzate dagli spettatori stranieri che, memori delle aristocratiche consuetudini dei loro avi, possono godere di un *grand*

tour virtuale a basso costo. Di contro, la programmazione di questi film nelle sale europee e americane diventa uno strumento ideale per pubblicizzare l'offerta turistica italiana e, per questo motivo, gli enti governativi preposti non mancano di incentivarne la produzione. Per la loro natura promozionale i dal vero che hanno come soggetto i tesori artistici e naturali d'Italia sono confezionati per risultare il più possibile accattivanti allo sguardo del pubblico: non a caso i realizzatori enfatizzano gli aspetti pittoreschi del paesaggio, intervenendo artificiosamente con spericolati esperimenti cromatici, con l'utilizzo di mascherini, con seducenti effetti di luce. In questo modo molte inquadrature risultano simili a fotografie bi- o tripartite con un soggetto diverso in ogni sezione: in sintesi delle vere e proprie cine-cartoline turistiche. Se le istituzioni italiane confidano nella valuta pregiata dei turisti stranieri, non di meno, hanno l'esigenza di veicolare non solo all'estero, ma anche in patria, l'immagine di una nazione decisamente avviata a diventare una potenza industriale di primo livello. Per questo motivo si realizzano decine di dal vero riguardanti le più svariate attività manifatturiere - dalla fabbricazione dei cappelli alla costruzione di automobili; in questi film gli operatori indulgiano, con metodo quasi pedagogico, su ogni fase di lavorazione, per poi concludere con l'inquadratura del prodotto finito, simbolo in materia dell'industrialità italiana.

Con la produzione dal vero il cinema italiano dei primi anni Dieci restituisce l'immagine di un paese moderno e industrializzato, che, al contempo, può vantare la tradizione millenaria della sua storia e le impareggiabili bellezze artistiche e naturali del suo territorio. Nei porti di Genova e di Napoli, mentre le comitive di turisti stranieri sbarcano dai piroscafi, le banchine si affollano di milioni di emigranti, pronti a salpare per l'Argentina, il Canada, gli Stati Uniti. L'Italia non è più un paese per loro.

In 1911 the film company Panorama Italicus was founded in Milan for, according to its articles of association, the promotion and production of "Italian beauties abroad". In 1912, Ambrosio launched the series Bellezze Italiche, which, in the hands of cameraman Piero Marelli, captures the most exquisite sights of the Italian landscape. During the absence of the most famous documentary maker, Luca Comerio, who

was busy capturing (or mystifying) the war in Libya and the Italo-Turkish conflict, actuality films shot in Italy continued to be very popular. The filming of natural beauties, historical ruins, and monumental Italian cities thrilled foreigners who reminisced about the aristocratic lifestyle of their ancestors and could now enjoy, in turn, a low cost, virtual Grand Tour. Screening these movies in European and American theaters became the perfect advertising tool for Italian tourism, which explains why government institutions involved were more willing to invest in productions. Due to the promotional nature of actuality movies, the genre focused on Italian artistic and natural treasures and tried to be as captivating as possible for the spectator: filmmakers emphasized the picturesque features of the landscape and played them up with risky colour experiments, matte shots, and seductive light effects. The shots are very similar to that of double or triple pictures with a different subject in each section: in other words, film-postcards for tourists. If Italian institutions relied on tourists' money, they also needed to transmit – at home and abroad – the same image of a blooming industrial nation destined to become a powerful one. For this purpose actuality films on various manufacturing activities were also made – from hat making to the production of automobiles; in these movies, the workers act as teachers, guiding the viewer through the manufacturing process up to the final shot of the finished product, the symbol of Italian industrialization.

Italian actuality movies of the first decade of the century depicted a modern and industrial country with the advantage of thousands of years of history and unparalleled artistic and natural beauties. In the harbors of Genoa and Naples, while tourists were arriving on steamships, the docks were filled with millions of immigrants on their way to Argentina, Canada, and the United States. Italy just wasn't the right country for them anymore.

BOLOGNA MONUMENTALE Italia, 1912

■ Prod.: Latium ■ 35mm. L.: 107 m. (incompleto, l. orig. 136 m.). D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

GRADO E LA LAGUNA DI AQUILEJA Italia, 1910

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 49 m. (incompleto, l. orig.: 113 m.). D.: 3' a 16 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso il BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / The restoration was carried out by Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection

LA CITTÀ DI RIMINI Italia, 1912

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 79 m. (incompleto, l. orig. 139 m.). D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso il BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye. / The restoration of was carried out by Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection.

DANS LE GOLFE DE SALERNE Francia, 1909

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 17 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso il BFI National Archive e proveniente dalla



Bologna monumentale

collezione Joye / The restoration was carried out by Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection

STELLA MARINA

Italia, 1912

■ Int.: Gustavo Serena, Enna Seredo. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 259 m. (l. orig. 286 m.). D.: 14' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 74 m. (incompleto, l. orig. 115 m.). D.: 4' a 17 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso il BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / The restoration was carried out by Fondazione Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection

SOMMERGIBILI NEL MEDITERRANEO

Italia, 1912

■ Prod.: Comerio & C. ■ 35mm. L.: 160 m. (incompleto, l. orig. 201 m.). D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 2012 da Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso il Museo Nazionale del Cinema / The restoration was carried out by Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the Museo Nazionale del Cinema

L'INDUSTRIA DEI CAPPELLI DI PAGLIA

Italia, 1911

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 122 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive

presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato 35mm conservata presso BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / The restoration of was carried out by Fondazione Cineteca di Bologna and BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection

LEA SI DIVERTE

Italia, 1912

■ Int.: Lea Giunchi, Giuseppe Gambardella. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 162 m. (incompleto, l. orig. 173 m.). D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 11: ITALIA 1912. IL LATO OSCURO DELLA REALTÀ PROGRAMME 11: ITALY 1912. THE DARK SIDE OF REALITY

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi

Una strana inquietudine pervade la cinematografia italiana del 1912: scorrendo i titoli dei film prodotti in quell'anno si nota che il termine 'morte' ricorre per ben dieci volte (superata solo dal più scontato 'amore') e che i riferimenti diretti all'ora fatale nelle sue svariate accezioni – dal suicidio all'assassinio alla sepoltura in vita – si trovano almeno in altre dieci occasioni (*Nell'ora estrema, Fino alla tomba, Suicida! La fossa del vivo...*). Il cinema italiano scopre la seduzione irresistibile del male (*Il fascino del male, Le vie del male, Genio del male, Genio malefico, Fascino malefico...*) e rincorre un'estetica del macabro ripresa da un genere teatrale che all'epoca sta riscuotendo grande successo: il *grand guignol*, che in Italia ha come migliore interprete Alfredo Sainati. In film come *Più che la morte* non è tanto l'intreccio della trama ad interessare lo spettatore, quanto piuttosto la natura crudele dei personaggi e l'impressionante realismo con cui sono rese le scene più efferate.

Lo *shock* emozionale è certamente la cifra distintiva di questi soggetti 'sensazionali', che prendono spunto dalla produzione danese modernista e violenta, importata in Italia dalla fine del 1910.

Sono film che ammiccano al voyeurismo del pubblico con la scabrosità, seppur sottesa, che contraddistingue molti intrecci, ma soprattutto con lo spettacolo esplicito della violenza, appositamente allestito con qualunque espediente in grado di attivare nello spettatore la sensazione di verità, come, ad esempio, nella scena di *In pasto ai leoni*, in cui un malcapitato

tenente viene sbranato da felini in carne e ossa (i celebri e stachanovisti leoni di Schneider).

Nel 1912 l'abiezione morale, la degenerazione dei costumi, la violenza esplicita diventano soggetti privilegiati della cinematografia italiana, che, con *Satana*, non manca di dedicare al Male assoluto una storia universale, suddivisa in quattro episodi esemplari: dagli albori dell'umanità fino all'epoca moderna. Il film dell'Ambrosio è una pietra miliare del cinema italiano e non solo. Come sostenuto da Georges Sadoul: "Le scénario de Guido Volante marque une date dans l'histoire du cinéma", in quanto anteprima di un modello narrativo che sarà riproposto da Griffith in *Intolerance* qualche anno più tardi.

Alle lugubri e brutali atmosfere non sfugge il genere comico e nei programmi dei cinematografi si possono leggere titoli come: *Checco e Cocò spiritisti, L'ora tragica di Polidor, Polidor al club della morte, Polidor vuole suicidarsi, Robinet ricattatore*. Anche di *Satana*, in fondo (al programma), si può ridere.

A strange queasiness takes over Italian cinema in 1912: when you flip through the movie titles produced that year, you find that the word 'death' recurs 10 times (just under the more obvious 'love'), and hints to the final hour with different degrees of meaning – suicide, homicide, buried alive – can be found on at least ten occasions (Nell'ora estrema, Fino alla tomba, Suicida!, La fossa del vivo...). Italian cinema discovers the irresistible se-

duction of evil (Il fascino del male, Le vie del male, Genio del male, Genio malefico, Fascino malefico...) and makes use of a macabre sense of aesthetics popularized by a successful theater genre at that time: the Grand Guignol, the greatest actor of which was Alfredo Sainati. In films like as Più che la morte it is not the plot that interests the spectator but the cruel nature of the characters and the impressive realism of the ferocious scenes.

The emotional shock is the distinctive attribute of these 'sensational' stories that draw inspiration from the 'modernist and violent' Danish productions imported in Italy at the end of 1910.

These films appeal to the voyeuristic nature of audiences with their crude plots but even more so with the explicit spectacle of violence, purposefully designed to feel realistic to viewers, for example, the scene from In pasto ai leoni when an unlucky lieutenant gets eaten alive by living felines (the famous and hardworking Schneider lions).

In 1912, moral degradation, degenerate behavior, and explicit violence became the main subjects of Italian movies, like Satana, the universal story of evil divided in four exemplary episodes: from the beginning of history to the modern era. Ambrosio's film was a milestone for Italian cinema, and not only. As Georges Sadoul put it: "Le scénario de Guido Volante marque une date dans l'histoire du cinéma" since it was a forerunner of a narrative model that would be used by Griffith in Intolerance a few years later.

The gloomy and brutal atmosphere also

made its way into comedy. Cinema programs contained titles such as Checco e Cocò spiritisti, L'ora tragica di Polidor, Polidor al club della morte, Polidor vuole suicidarsi, Robinet ricattatore. In the end, even Satan can be laughed at (in the program).

SATANA [FRAMMENTO]

Italia, 1912 Regia: Luigi Maggi

■ Int.: Mario Bonnard, Oreste Grandi, Mario Voller Buzzi, Vitale De Stefano, Cesare Zocchi, Bianca Schinini, Carlo Campogalliani. Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 150 m. (incompleto, l. orig. 1960 m.). D.: 8' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

IN PASTO AI LEONI

Italia, 1912 Regia: Enrique Santos

■ Int.: Alfred Schneider, Marcella Mayer, Amleto Novelli, Augusto Mastripietri, Ignazio Lupi. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 548 m. (incompleto, l. orig. 588 m.). D.: 27' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PIÙ CHE LA MORTE

Italia, 1912

■ Int.: Gastone Monaldi, Amelia Cattaneo, Augusto Mastripietri. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 263 m. (incompleto, l. orig.: 284 m.). D.: 14' 30" a 16 f/s. Col ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

POLIDOR AL CLUB DELLA MORTE

Italia, 1912

■ Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Pasquali & C. ■ 35mm. L.: 196 m. (incompleto, l. orig. 205). D.: 10' a 16 f/s. Col. (Desmetcolor). Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema

POLIDOR VUOLE SUICIDARSI

Italia, 1912

■ Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Pasquali & C. ■ 35mm. L.: 145 m. (incompleto, l. orig. 162 m.). D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 12: PADRI PROGRAMME 12: FATHERS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky e Giovanni Lasi

Negli anni passati nella sezione *Cent'anni fa* si è potuto osservare come, nel genere drammatico, i film diventassero progressivamente più lunghi: nel 1912, i film in due e tre atti, di lunghezza dai 600 ai 1000 metri, sono ormai diventati uno standard internazionale. Se i cortometraggi ci avevano mostrato intere vite condensandole in episodi chiave – come le stazioni della *via crucis* –, l'allungamento dei film dischiude al cinema una nuova possibilità, quella di descrivere i destini nella loro dimensione emotiva, e una nuova funzione, che resta ancora oggi centrale: quella di “portare l'io fuori dall'angustia del proprio sentire quotidiano verso la libertà di partecipare ad altri destini umani” (Viktor Klemperer, 1912). *Padre* mostra un genitore che viene aggirato e privato di tutto dal suo concorrente d'affari, ma che rinuncia a riprendersi la propria vita per proteggere la felicità della figlia. Il film emana il calore sentimentale di un'opera di Verdi. Il protagonista della storia, in apparenza un vagabondo emarginato dalla società, attinge la grandezza d'animo di un Jean Valjean. Per contro Sjöström, nel suo film d'esordio *Trädgårdsmästaren* (con il regista nel ruolo del titolo), mostra un padre spietato, un padre padrone, uno stupratore.

Sjöström e lo sceneggiatore Stiller mettono sotto accusa il patriarcato, come dopo di loro faranno Dreyer in *Præsidenten* (1919), e Olga Preobrazhenskaya e Ivan Pravov in *Baby Ryazanskie* (1928).

Con la realizzazione di *Padre* il cinema italiano compie un ulteriore passo verso la definitiva legittimazione culturale che da alcuni anni insegue con metodo: se dal 1908 in avanti sono i soggetti tratti dalla tradizione ‘alta’ del teatro e della letteratura a nobilitare lo spettacolo cinematografico, nel 1912, con l'uscita nelle sale del film dell'Italia, è la recitazione cinematografica a diventare ‘capolavoro’. Non è questione secondaria. Per i detrattori del cinematografo l' ‘arte muta’, proprio in quanto ‘muta’, mai avrebbe potuto avvicinare le potenzialità espressive del teatro: con l'interpretazione di Ermete Zacconi in *Padre* la teoria sembra vacillare. La parola non è più un discriminare: sullo schermo il grande attore può farne a meno. La macchina da presa non solo non limita, ma al contrario enfatizza le qualità del vero mattatore che si dimostra capace, anche sullo schermo, di reggere la scena in modo esemplare, pur utilizzando esclusivamente i virtuosismi della mimica, la monumentale presenza in campo, l'intensità del gesto.

A prescindere dalla notevole prova di Zacconi, *Padre* è un film esemplare della migliore produzione italiana del 1912, in cui gli intrecci struggenti, tipici dei feuilleton di fine Ottocento, sono calati in una realtà moderna neo-industriale che mostra tutte le proprie contraddizioni. L'invidia tra classi, la crudeltà del mondo degli affari, la spietatezza del conflitto sociale sono le tematiche su cui si regge il soggetto. È un mondo violento, che rinnega ogni valore in nome del denaro, in cui i nobili sentimenti e l'altruismo emergono, per contrasto, con grande vivezza. I personaggi vengono svelati nella loro umanità con una ricerca introspettiva inusuale per il cinema dell'epoca; di contro, l'azione è resa con tratti realistici che ben si adattano al ‘verismo’ interpretativo di Ermete Zacconi, proto-divo del cinema italiano.

In recent years we have been able to follow, in the Hundred Years Ago/Cento anni fa section, the lengthening running times in the drama genre; and now, in 1912, two- and three-act films of 600m to 1,000m have become the international standard. If short films had shown us, in dramatically compressed form, whole lives via key episodes, like stations of the cross, now, with the lon-

ger film, a new possibility opened up – that of filling in the emotional dimension – and a new function, which remains crucial even now: “leading the self out of the confines of its everyday feelings into the freedom to participate in other people’s fates” (Viktor Klemperer, 1912). The father in *Padre* is cheated out of all he owns by his competitor, yet gives up a chance to get his own life on track, choosing instead to protect his daughter’s happiness. The film exudes the same emotional warmth as a work by Giuseppe Verdi. With the outward appearance of a tramp, a social outcast, the film’s hero attains the moral stature of a Jean Valjean. Sjöström, on the other hand, in his first film, *Trädgårdsmästaren* (with the director himself in the title role), brings us a cold, power-hungry father, a rapist. Sjöström and scriptwriter Stiller put patriarchy in the dock as, after them, would Dreyer in *Praesidenten* (1919) and Olga Preobrazhenskaya and Ivan Pravov in *Baby Ryazanskie* (1928).

The production of *Padre* took Italian cinema a step closer toward achieving the cultural legitimacy it had been pursuing for years: if starting in 1908 movie storylines drew from the tradition of ‘high’ theater and literature in order to elevate cinematography, in 1912, thanks to the release of Itala films, acting in movies became a ‘work of art’. This was no small matter. Film skeptics viewed the “silent art” as incapable of reaching the same expressive potential of theater due to the lack of sound: Ermete Zacconi acting in *Padre* changed this conception. Words were no longer the determining factor: on the screen great actors can do without them. The camera does not place limits on the talent of a showman; on the contrary, it emphasizes his ability to brilliantly hold together a scene, even if depending only on the art of mime, a ‘colossal’ presence, and the intensity of gestures.

Regardless of Zacconi’s extraordinary performance, *Padre* is a fine example of the best Italian productions of 1912, with dramatic plots, similar to the feuilletons from the end of the nineteenth century, anchored in a new industrial reality with all of its con-



Padre

traditions. The envy between the classes, the cruelty of the business world, the harshness of social conflicts, all of these themes underlie the story. It’s a violent world, where money is the supreme force, where noble sentiments and altruism surface in bright contrast. The characters reveal their humanity through an introspective journey that was unusual for cinema at the time, while the action shares a realism with the acting style of Ermete Zacconi, the prototype of the Italian movie star.

PADRE

Italia, 1912 Regia: Giovanni Pastrone

■ Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 891 m. D.: 46’ a 17 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

TRÄDGÅRDSMÄSTAREN

Svezia, 1912 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: *Il padrone del giardino*. ■ 35mm. L.: 663 m. D.: 34’ a 17 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Archival Film Collections of the Swedish Film Institute

A rendere possibile il programma di questa edizione sono state la collaborazione e la generosa disponibilità di tutte le colleghe e i colleghi di Amsterdam, Berlino, Bruxelles, Londra, Parigi, Praga, Tokyo e Torino. A loro va tutta la nostra riconoscenza. I film Pathé e Gaumont vengono proiettati per gentile concessione di Gaumont-Pathé Archives.

I would like to thank my colleagues in the various archives of Amsterdam, Berlin, Bruxelles, London, Paris, Prague and Torino, who again this year gave so generously of their time and efforts to facilitate my viewings. The Pathé and Gaumont films are shown with the kind permission of Pathé Gaumont Archives.

DOPO LA CADUTA. IL CINEMA E LA CRISI DEL 1929

After the Crash. Cinema and the 1929 Crisis

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Peter von Bagh



Quando nel 1929 il crollo di Wall Street sconvolse il mondo, il cinema registrò quel terremoto in vari modi. Le reazioni più immediate e dirette non furono necessariamente le più interessanti (ancor meno lo furono i film didattici). L'assioma era molto semplice: la gente non voleva vedere la crisi sullo schermo. Meno la si mostrava e meglio era, e il cinema reagì evadendo dalla realtà o rifugiandosi in storie che riflettevano di contrabbando le amare verità del presente. Questa sezione rende omaggio a ciò che i registi riuscirono a fare in circostanze spesso difficili e complesse, evitando di restare imprigionati nella disperazione e anzi trovando il modo di intravedere un futuro migliore senza falsi sentimentalismi.

Le conseguenze della crisi furono drammatiche: la Grande Depressione, la disoccupazione, il crescente e osceno divario tra ricchi e poveri – un mondo che ballava sull'orlo del baratro mentre si avvicinava la Seconda guerra mondiale. I primi anni della crisi produssero film che andavano dritti al punto, come quelli diretti da Slatan Dudow (*Zeitprobleme: wie der Berliner Arbeiter wohnt; Seifenblasen*), regista bulgaro attivo in Germania prima del 1933, e dall'olandese Joris Ivens (*Nieuwe gronden*), già autore di respiro internazionale.

Le sofferenze della vita quotidiana furono toccate in maniera più indiretta ma con notevole intuito dai migliori talenti dell'epoca: gli americani Frank Borzage (la travolgente visione romantica di *Vicino alla stelle*) e Mervyn LeRoy (*L'affare si complica*), l'unghe-
rese Pál Fejös (che dopo l'esperienza a Hollywood girò in Austria *Sonnenstrahl*, dolce ricordo della Mitteleuropa), e l'italiano Mario Camerini (*Rotaie*). Oppure da Max Ophuls, regista nato in una città di confine come Saarbrücken e che in Olanda girò *Komedie om geld*, strano capolavoro degli anni Trenta dall'estetica assai originale, vicino al musical ma non riconducibile ad alcun genere.

Lo svedese *Pettersson & Bendel* di Per-Axel Branner è invece passato alla storia per un primato agghiacciante: è infatti considerato il primo film apertamente antisemita, 'cattivo' al di là dei cliché della cultura popolare. A risparmiarci questo finale troppo triste, il film che ha ispirato il programma: il primo sonoro di Duvivier, *David Golder*, capolavoro interpretato magistralmente da Harry Baur, ardente verità impressa su celluloidi nel 1930.

Peter von Bagh

As the Wall Street Crash of 1929 changed the world, the cinema registered the trembling of the earth. The literal and direct reactions were not always the most interesting ones, still less the didactic films. The simple axiom was that the crisis was not what spectators wanted to witness on screen. The more invisible the better, and filmmakers answered by making escapism into mirrors reflecting bitter truths. Our set of variations honor what filmmakers managed to do in often difficult and complicated circumstances. They were not imprisoned by the desperate moment but found ways to catch glimpses of a better future, without false sentimentality.

*The aftermath of the Crash was dramatic: the Great Depression, financial crisis, unemployment, the widening obscenity of the gulf between rich and poor, and the senseless joy that we know now. After all, WWII happened, so the dance took place at the volcano. The early crisis years produced films that went directly to the point, like those directed by a Bulgarian working in pre-1933 Germany, Slatan Dudow (*Zeitprobleme: wie der Berliner Arbeiter wohnt; Seifenblasen*) and the Dutch and already very international Joris Ivens (*Nieuwe Gronden*).*

*The pain of everyday life was approached more indirectly but again with remarkably intuitive force by the finest talents of the day: the Americans Frank Borzage (*Man's Castle's* overwhelming romantic vision) or Mervyn LeRoy (*Hard to Handle*), the Hungarian Pál Fejös (after Hollywood, working in Austria on *Sonnenstrahl*, a tender memory of the Mitteleuropa that once was), and the Italian Mario Camerini (*Rotaie*). Or a director from the Saarbrücken border, Max Ophuls working in the Netherlands (*Komedie om Geld*), one of the strange masterpieces of the 1930s that created an entirely original aesthetic, close to the musical but belonging to no genre).*

*The one film that history records as some kind of 'European first' is still a chilling case – the Swedish *Pettersson & Bendel* by Per-Axel Branner has been estimated to be the first blatantly anti-Semitic film, 'evil' beyond the clichés of popular culture. As it would be too sad to end there, the last entry is the film that inspired our series: Duvivier's masterpiece and his first sound film, *David Golder*, with the great Harry Baur, flaming truth on celluloid at the exact moment of 1930.*

Peter von Bagh

ROTAIE

Italia, 1929 Regia: Mario Camerini

■ T. int: *Rails*. Sog.: Corrado D'Errico. Scen.: Corrado D'Errico, Mario Camerini. F: Ubaldo Arata. Mo.: Mario Camerini. Scgf.: Umberto Torri. Mu.: Marcel Lattès. Int.: Käthe von Nagy (la ragazza), Maurizio D'Ancora (Giorgio), Daniele Crespi (Jacques Mercier), Giacomo Moschini (amico di Jacques al casinò), Mario Camerini (un giocatore alla roulette). Prod.: SACIA/Cines ■ DCP. D.: 88'. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca Italiana presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un negativo nitrato conservato presso Fondazione Cineteca Italiana / The restoration was carried out by Fondazione Cineteca Italiana at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2012. It was based on a negative nitrate print preserved at Fondazione Cineteca Italiana.

Rotaie può essere considerato come l'ultimo film muto e il primo film sonoro italiano. Senonché il sonoro, le poche battute di dialogo, furono applicati posteriormente, a film terminato. Ed era un film concepito come opera di narrazione per immagini. Alle origini del cinema italiano e nel periodo suo migliore, c'era un senso della mimica, della rappresentazione coreografica, quasi direi della pantomima. [...] Camerini, prima di *Rotaie*, aveva diretto *La casa dei pulcini* e *Kiff Tebbi*. Già nella *Casa dei pulcini* si prelude a quel tono che di Camerini sarà caratteristico, fino agli ultimi film, escluso forse *Il grande appello*.

In *Rotaie* egli non mostrò di ricercare alcun effetto basato sulla magniloquenza della messa in scena, sull'enfasi della recitazione. Tutto è mirabilmente modesto. È una delle storie più semplici che siano apparse sullo schermo. Un film silenzioso, come s'è detto, privo di didascalie, ma ricco invece di dettagli, di oggetti posti in primo piano per risolvere una situazione. Le cose hanno molta importanza in questo film. [...] In *Rotaie* molto vale quello che non è detto: lo sguardo, l'incertezza di un personaggio, il movimento lento. Non si può dire che si tratti di un film rapido. Assai spesso il regista s'è indugiato nella descrizione di uno stato d'animo espresso magari di riflesso [...]. I due giovani, lui e lei, poveri, sconsolati, che non sperano più

niente dalla vita, rappresentano un motivo allettante per un regista che voglia esprimere, per via di immagini, la loro intimità, voglia seguirne le vicissitudini e magari concludere felicemente una triste parentesi della loro vita in comune. [...] I due giovani di Camerini vanno insieme di notte, per le strade umide della città, raggiungono un albergo, una squallida camera dove la ragazza si distende sul letto mentre il giovane prepara una polverina e la mette in un bicchiere. Forse essi hanno intenzione di abbandonare la vita. [...] Ma la finestra è semiaperta: una ventata, un treno passa: il bicchiere cade per terra, il liquido si versa. I due giovani non avevano visto che oltre la finestra c'era il cielo e sotto passava una linea ferroviaria; tante rotaie, un treno che sulle rotaie si allontana.

Francesco Pasinetti, *Vecchi film in museo: Rotaie*, "Cinema", 10 dicembre 1938

Rotaie could be considered one of the last silent Italian films as well as one of the first talkies. The few lines of dialogue and sound, however, were added after the movie was done. It was conceived of as a narrative of images. Early Italian cinema and during its golden era was rooted in miming, choreographic representation, I would almost say a kind of pantomime. [...] Camerini, prior to Rotaie, had directed La casa dei pulcini (The House of Pulcini), and Kiff Tebbi. In La casa dei pulcini we can already begin to see the characteristic tone that marks all of Camerini's films, except perhaps for Il grande appello (The Last Roll-Call).

In Rotaie he did not try to dazzle with magnificent sets or exaggerate the acting. Everything was admirably tame. It is one of the simplest stories that have ever been shown on screen. A silent movie without captions but full of details, close-ups of objects to resolve a situation.

Details are very important in this movie. [...] In Rotaie what is left unsaid is crucial: the stares, a character's uncertainty, the slow motion. We certainly cannot say that it is an animated movie. The director lingers on the description of a state of mind expressed through a reflection. [...]. The two youngsters, a boy and a girl, are miserable, poor and have no more hope, and this is very enticing for a director who wants to express through pictures the intimate lives of the characters, their

vicissitudes, and end a sad moment of their lives happily. [...] Camerini's young protagonists walk together into the night, they walk the cold humid streets of the city, get a sordid hotel room, the girl lays on the bed while the boy starts mixing a white powder solution into a glass. Perhaps they want to kill themselves. [...] The window is half open: the wind blows, a train passes: the glass falls to the floor emptying its content. The youngsters did not realize that you could see a rail station and the sky just by looking out the window; rails, a train passing and leaving. Francesco Pasinetti, *Vecchi film in museo: Rotaie*, "Cinema", December 10, 1938

ZEITPROBLEME. WIE DER BERLINER ARBEITER WOHNTE

Germania, 1930 Regia: Slatan Dudow

■ T. int.: *Current Problems: How the Berlin Worker Lives*. F.: Walter Hrich. Prod.: Filmkartell, Weltfilm, GmbH. Pri. pro.: 18 agosto 1930 ■ 35mm. L.: 398 m. D.: 17'. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv - Filmarchiv

SEIFENBLASEN

Germania-Francia, 1934

Regia: Slatan Dudow

■ T. int.: *Soap Bubbles*. Scen.: Slatan Dudow. Dial.: Hanns Eisler (Jacques Prévert per l'edizione francese). F.: Andor von Barsy. Mo.: Slatan Dudow. Mu.: Armand Bernard. Int.: Henry Lorenzen (signor Priepke), F. Reinicke (Erna), Hans Henninger (Georg), Adolf Fischer. Prod.: Davis Films S.A. Pri. pro.: 18 dicembre 1935 ■ 35mm. D.: 34'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen

Doppio programma per Slatan Dudow (1903-1961), regista bulgaro che lavorò nella Germania unita prima del 1933 e, dopo la guerra, nella Germania Est: un film precedente e l'altro successivo al celebre *Kuhle Wampe*, visto lo scorso anno al Cinema Ritrovato. *Zeitprobleme. Wie der Berliner Arbeiter Wohnt* è un documentario ironico-satirico (pensato come parte di una serie di cortometraggi) che sfida i piagnistei più convenzionali sull'ambiente sociale per puntare



Seifenblasen

uno sguardo accusatore sulle fondamenta della società borghese, accostando con secca immediatezza immagini di invalidi, tisiaci o disoccupati (spesso filmati dallo stesso regista con una cinepresa nascosta) a quelle di una burocrazia assurda, ai meccanismi inesorabili dello sfratto e – nel momento di maggiore impatto visivo – all'immagine di un capitalista che fa il bagno al suo cane.

Seifenblasen, o meglio ancora *Bulles de savon*, è un mediometraggio iniziato da Dudow nel 1931 ma terminato solo nel 1934; dato che era ormai impossibile completarlo in Germania, ci riuscì in Francia grazie alla preziosa collaborazione di Jacques Prévert. L'abbondanza di gag cela magnificamente il clima di povertà e disperazione.

Il trasandato protagonista, venditore di bolle di sapone a dieci pfennig, è un tipico spauracchio dei suoi tempi, circondato da una massa di cittadini indifesi e disposti a cadere nella sua trama di allucinazioni e illusioni. È una ricca commedia sulla vendita e l'acquisto, sulla truffa e la finzione, sensibile ai meccanismi mentali che contribuirono all'ascesa del nazismo.

A double-bill of the Slatan Dudow (1903-1961), a Bulgarian working in Germany (before 1933, and then again after the war in the GDR) – one film before and one

after the famous Kuhle Wampe, seen at Il Cinema Ritrovato last year. Zeitprobleme. Wie der Berliner Arbeiter Wohnt, is an ironic-satirical documentary (part of an intended series of shorts) that challenges the more conventional laments of the 'environmentalist' viewpoint. The accusing eye goes to the heart of the basic structures of bourgeois society, and does so by juxtaposing with tough directness the images (often shot with hidden camera by director himself) of invalid, tubercular or the unemployed poor with images of absurd bureaucracy, the mechanics of eviction and – at the top of its visual developments – a bourgeois dog's bubble bath. Seifenblasen, or more accurately Bulles de savon, is a medium-length film started by Dudow in 1931 but finished only in 1934; completion in Germany by Dudow had become impossible, so it was finished in France with the blessed collaboration of Jacques Prévert. The flow of gags beautifully catches the atmosphere of need and desperation.

The sleazy protagonist, a merchant of 10 pfennig soap bubbles, is a typical bogey man of his times, with plenty of helpless citizens ready to be caught in his net of hallucinations and illusions. It's a lavish comedy about buying and selling, swindling and pretending, with an eye alert to the mental mechanisms that helped the rise of Nazism.

DAVID GOLDER

Francia, 1931 Regia: Julien Duvivier

■ T. it.: *La beffa della vita*. Sog.: dal romanzo omonimo di Irène Némirovsky. Scen.: Julien Duvivier. F.: Georges Périnal, Armand Thirard. Scgf.: Lazare Meerson. Mu.: Walter Goehr. Su.: Hermann Storr. Int.: Harry Baur (David Golder), Paule Andral (Gloria), Jackie Monnier (Joyce), Jean Bradin (principe Alec), Gaston Jacquet (Graf Hoyos), Jean Coquelin (Fischel), Camille Bert (Tübingen), Jacques Grétilat (Marcus), Paul Franceschi (Soifer), Léon Arvel (un medico), Charles Dorat (un giovane emigrante), Nicole Yoghi (un infermiere). Prod.: Les Films Marcel Vandal et Charles Delac. Pri. pro.: 6 marzo 1931 ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa Distribution

Il primo sonoro di Julien Duvivier trae ispirazione dal primo romanzo (un successo immediato) di Irène Némirovsky, figlia di un banchiere ucraino emigrata con la famiglia in Francia, dove fu arrestata dai nazisti e deportata ad Auschwitz. Duvivier riesce a oggettivare mirabilmente la verità personale osservata e descritta dal romanzo: i critici dell'epoca giudicarono che *David Golder* conferisse una dimensione balzachiana alla gamma espressiva di Duvivier. La sua produzione di film muti era già notevole, ma l'uso creativo del suono sembrò quasi raddoppiare la sua maestria. L'algida atmosfera della crisi finanziaria permea ogni immagine, soprattutto il volto di Golder, interpretato dal massiccio Harry Baur, grave e possente, "senza una traccia di falsità". Golder parla di sé con brutale franchezza: "Se non mollo gli affari sono un uomo morto". Lo è già. La crisi è trattata esplicitamente solo in un paio di brevi sequenze vertiginose – simili alle immagini di *L'Argent* di Marcel L'Herbier – ma di fatto ogni inquadratura ne è pervasa. Il gelido distacco di Golder di fronte alla catastrofe finanziaria di un amico (che si suicida sotto i suoi occhi) riflette la tragedia della sua vita: un matrimonio in crisi e senza amore. In compenso Golder ha una figlia che ama teneramente, fino alla tetra rivelazione che la ragazza è figlia di un altro. Un'illusione di meno, e Duvivier con le illusioni ci sa sempre fare, creando immagini romantiche e sfarzose come contrappunto ironico a ciò che realmente accade e lasciando intendere che le ricchezze esibite sono rubate.

David Golder è un'affascinante prefigurazione della futura grandezza di Duvivier e del suo talento per l'osservazione distaccata e obiettiva. Come ha scritto Paul Vecchiali: "La crudeltà di questo universo è resa con un'assenza completa di indulgenza. E la solennità con cui viene descritta rende poetico il film. Un capolavoro inalterabile dal tempo".

Aggiunge Pierre Leprohon: "Secondo alcuni melodrammatico, il film si dimostra all'altezza del suo interprete, solido, possente, senza mai rifiutarsi soluzioni a effetto ma spesso capace di grandezza, in particolare dopo la firma del contratto con i sovietici e con la morte di Golder". Cieca quanto il denaro, la grande livella sorprende l'onnipotente Golder, che muore su un transatlantico dopo un viaggio d'affari in Unione Sovietica, apparentemente smanioso di tornare alla 'normalità' capitalista che il suo mondo rappresenta così aspramente.

Julien Duvivier's first sound film had a remarkable literary inspiration: the first novel, an immediate success, by Irène Némirovsky, a banker's daughter who emigrated from Ukraine to France, a fatal move because she was deported to Auschwitz. Duvivier manages to objectify a sense of deep, closely observed personal truth in an admirable way: critics at the time estimated that David Golder added a Balzacian dimension to Duvivier's canvas.

His silent output was already impressive; the creative use of sound seemed almost – this is not an overstatement – to double his mastery.

The ice-cold aroma of financial crisis dwells in every image, and especially in the face of Golder, played by the massive Harry Baur, strong and sober, "without a hint of falseness". Golder is brutally frank about himself: "If I go on as a businessman, I'm a corpse". He is one already. Only a couple of dazzling short sequences – equal to images in L'Herbier's L'Argent – are directly about the crisis, but every shot, however distant the subject, is informed by a crisis that touches them all. Golder's chilly absence in the face of a friend's financial catastrophe (and then witnessing the man's suicide in front of his house) indicates the tragedy of his own life: an alienated, loveless marriage. His compensation is a daughter he loves dearly until the grim revelation that the girl is not his own. One illusion less – and Duvivier is always great about illusions, creating romantic and luxurious images as an ironic counterpoint to what really happens, with the charged sense that properties have been stolen.

David Golder is a fascinating anticipation of what would later become the defining characteristics of Duvivier's greatness as an objective observer, or in the words of Paul Vecchiali: "The cruelty of this universe is rendered with a complete absence of indulgence. And the grandeur of the

treatment is so evident that it renders the film poetic. An unalterable masterpiece". Pierre Leprohon adds: "Melodramatic, some say, the film measured up to its performer, solid, powerful, not refusing any effect, but sometimes attaining a certain grandeur, notably after signing the contract with the Soviets and Golder's death". Death – the great leveler – as anonymous as his money – catches the almighty Golder, destined to die on an ocean-liner after a business trip to Soviet Russia, seemingly eager to return to the 'normal' capitalist ways that his world represents so acridly.

MAN'S CASTLE

USA, 1933 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *Vicino alle stelle*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Lawrence Hazard. Scen.: Jo Swerling. F.: Joseph H. August. Mo.: Viola Lawrence. Scgf.: Stephen Goosson. Mu.: W. Franke Harling. Su.: Wilbur Brown. Int.: Spencer Tracy (Bill), Loretta Young (Trina), Marjorie Rambeau (Flossie), Glenda Farrell (Fay La Rue), Walter Connolly (Ira), Arthur Hohl (Bragg), Dickie Moore (Joey). Prod.: Columbia Pictures Corporation. Pri. pro.: 27 ottobre 1933 ■ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque de la Ville du Luxembourg per concessione di Sony Columbia

Frank Borzage, il nobile e romantico mistico del cinema americano, seppe spesso cogliere l'essenza dei temi più dolorosi del suo tempo, dalla Guerra mondiale, all'ascesa del nazismo e alla Depressione, quest'ultima mai descritta in modo così commovente come in *Man's Castle*, un altro connubio tra poesia e dolore. Ancora una volta prevalgono i paradossi e le immagini inverosimili, a partire dal modo in cui Borzage illumina una vicenda che si svolge nel famigerato luogo-simbolo della Grande Depressione, la bidonville che prese il nome da un presidente incapace: Hooverville. Il ghetto del *Lumpenproletariat* è reale nel senso che la sua miseria è mortalmente presente.

Nello stesso tempo la narrazione è un sogno fiero e romantico: è Hollywood in tutta la sua pienezza, con le vicende eterree della fede umana, le piccole vittorie, il prevalere degli uomini sulla tragica realtà



David Golder



Man's Castle

materiale. Il tutto si svolge con seducente candore, senza facili compromessi. Sono le persone a contare: la loro presenza, il loro aspetto fiducioso, il modo in cui si toccano a vicenda. Le ultime immagini del film – sul treno – sono le più trionfanti del cinema romantico: niente al mondo è impossibile, nulla è improbabile, specialmente se i cittadini sono come Spencer Tracy e Loretta Young, la coppia più memorabile di Borzage (naturalmente insieme a Janet Gaynor e Charles Farrell, diretti da Borzage in tre film a partire da *Settimo cielo*).

Frank Borzage, the noble and romantic mystic of the American cinema, often went to the heart of the most poignant themes of the times he lived in – the World War, the rise of Nazism and the Depression, the last of these never so movingly as in Man's Castle – once again armed with poetry coupled with pain. As often,

paradoxes and unlikely images prevail, starting with the way Borzage lights a story that takes place in the most notorious landmark of the Great Depression, named after a failing president – Hooverville. The ghetto of the homeless Lumpenproletariat is real in the sense that the trouble shown is mortally present.

At the same time the narrative is like a proud, romantic dream – it's Hollywood in its plenitude, with ethereal facts of human faith, or small human victories in unofficial places, that prevail in spite of tragic material realities. This happens with winning naïveté, with no trace of cheap compromise. It's people themselves who count: their presence, their look of confidence, the way they touch each other. The last images of the film – in the train – are the most victorious in all romantic cinema: nothing in the world is impossible, nothing is improbable, especially with citizens like Spencer Tracy and Loretta Young, the

*greatest Borzage couple (of course, along with Janet Gaynor and Charles Farrell, who made several films together for Borzage starting with *Seventh Heaven*).*

HARD TO HANDLE

USA, 1933 Regia: Mervyn LeRoy

■ T. it.: *L'affare si complica*. Sog.: Houston Branch. Scen.: Robert Lord, Wilson Mizner. F.: Barney McGill. Mo.: William Holmes. Scgf.: Robert M. Haas. Mu.: Cliff Hess. Su.: C.A. Riggs. Int.: James Cagney (Myron C. 'Lefty' Merrill), Mary Brian (Ruth Waters), Allen Jenkins (radioannunciatore della maratona di ballo), Ruth Donnelly (Lil Waters), Claire Dodd (Marlene Reeves), Robert McWade (Charles G. Reeves). Prod: Warner Bros. Pictures. Pri. pro.: 28 gennaio 1933 ■ 35mm. D: 78'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

James Cagney è il centro vitale degli incredibili imbrogli descritti in questo film. Mervyn LeRoy (1900-1987) era una perfetta incarnazione dei favolosi primi anni del sonoro alla Warner Bros., con sei film nel 1931, altrettanti nel 1932 e cinque nel 1933. *Hard to Handle* è un film relativamente poco noto (non citato per esempio nella filmografia selezionata di Wikipedia), preceduto da *Io sono un evaso* e seguito da *La danza delle luci* del 1933, due affreschi della Grande Depressione. *Hard to Handle* inizia con lo spettacolo paradigmatico dei tempi difficili: la maratona di ballo, in tutta la sua oscena disumanità. In quindici minuti il film di LeRoy mostra più di quanto riesca a fare Sydney Pollack in *Non si uccidono così anche i cavalli?* (1969).

I divi dell'epoca potevano essere sostituiti con facilità, ma è impossibile immaginare *Hard to Handle* senza il suo fulcro vitale. James Cagney è un truffatore per tutte le stagioni, non privo di una strana sfumatura di innocenza. I suoi traffici si ampliano fino a diventare un'immagine ironica dell'intera economia: grazie a lui vediamo come funzionano gli ingranaggi del sistema, e nostro malgrado ammiriamo gli imbrogli e i piccoli espedienti che portarono la nazione alla rovina. Il film è un esplicito attacco alla pubblicità e alle forme di spettacolo scadenti, senza moralismi ma attraverso la cruda descrizione di una società in cui i valori stanno rapidamente declinando e gli eccessi degli anni Venti non sono ancora finiti: i prodotti sono solo un'occasione per ingannare e raggiungere, la pubblicità è inseparabile dalla truffa e le persone sono vacche da mungere. È una grande storia di ascesa e caduta (anche se la caduta non arriva mai) in una società assurda e ossessionata dal denaro, nella quale si gioca sempre sporco e dove persino un truffatore come Myron C. Merrill, il personaggio di Cagney, può ricevere una laurea honoris causa in letteratura.

Un terzo dei film interpretati da James Cagney fu girato tra il 1932 e il 1935; queste opere formano un insieme in cui il nome dei registi – che si tratti di Del Ruth, LeRoy o persino Wellman – è solitamente secondario, perché sono tutte straordinarie. Ma fu Mervyn LeRoy, con il suo stile inconfondibile e con vigore surrealista, a creare questa perla misconosciuta. Solo pochi anni dopo, nell'ultimo periodo tra-

scorso alla MGM, il regista avrebbe purtroppo rallentato l'attività, anche se fu allora che produsse *Il mago di Oz* e diresse la celebre versione di *Il ponte di Waterloo*.

He is the energetic center of all the incredible wheeling and dealing, as Mervyn LeRoy (1900-1987) was a paragon of the fabulous early sound period of Warner Bros., with six films in both 1931 and 1932 and five in 1933, including Hard to Handle. It is a relatively unknown and unnoticed film (missing, for instance, from Wikipedia's selected filmography) preceded by I Was a Fugitive from a Chain Gang and followed by Gold Diggers of 1933, two great Depression tableaux. So Hard to Handle begins with what is for the collective memory the paradigmatic spectacle of hard times: the marathon dance, in all its profound obscenity and inhumanity. LeRoy shows more in 15 minutes than the famed 1960s film version of Horace McCoy's masterpiece, They Shoot Horses, Don't They?, in its entirety.

The stars of the time could usually replace each other without difficulty, but it is impossible to imagine Hard to Handle without its energetic center. James Cagney is a con man for all time, with a strange streak of innocence in his activities that grows in widening circles into an ironic image of the whole economy: we are watching the workings of the system, and even reluctantly admiring the human tricks, wheeling and dealing, that lead the whole country to bust. It's a total stab at publicity and cheap forms of entertainment, never moralizing but presenting a tough overall view of society where values are going downhill (or the excesses of the 1920s are still operative), the products are just an opportunity to fool and fake, advertising inseparable from swindling; the public is like a cow ready to be milked. It's a great story of rise and fall (with the difference that the fall never comes) in the absurd money-obsessed society, covered all over, high and low, by foul game, one of the delicious outcomes of which is the honorary doctorate in literature for one Myron C. Merrill, Cagney's character. The years 1932-1935 gave birth to one-third of James Cagney's life work (by a title count); those films form a totality where the name of the director, whether Del Ruth or LeRoy or even Wellman, is

usually not important – they are all outstanding. Yet, Mervyn LeRoy created this unknown jewel with his own unmistakable handwriting, a surrealist energy which makes us sad to think that in only a few years he would emerge as his much slower self in his later MGM days, even if those years included fine things like producing The Wizard of Oz or directing the famous version of Waterloo Bridge.

SONNENSTRAHL

Germania-Austria, 1933

Regia: Pál Fejös

■ T. it.: *Viva la vita*. T. int.: *Ray of Sunshine*. Scen.: Pál Fejös, Adolf Lantz. F.: Adolf Schlasy, Adolf Weith. Mo.: Lothar Wolff. Scgf.: Heinz Fenchel, Emil Stepanek. Mu.: Sándor Szlatinay, Levine, Ferenc Farkas. Su.: Alfred Norkus. Int.: Annabella (Anna), Gustav Fröhlich (Hans), Paul Otto (il commissario di polizia), Hans Marr (il prete), Walter Brandt (l'esattore), Karl Forest (il capoufficio), Jaro Fürth (il proprietario del negozio), Norbert Rohringer (un giovane), Annie Rosar (affittacamere), Franz Schafheitlin (un medico del pronto soccorso). Prod.: Serge Oztoup-Filmproduktion der Tobis-Sascha. Pri. pro.: 25 agosto 1933 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Filmarchiv Austria

Romantico e inesorabile, *Sonnenstrahl* è la risposta europea (o il contraltare, dato che le opere sono contemporanee e non può dunque esserci stata imitazione) ai film girati da Frank Borzage durante la Grande Depressione. Il film inizia con banali notizie di cronaca dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra, come a ostentare un 'interesse umano' (inesistente nella realtà), e poi scende nelle strade di Vienna, tra i disoccupati. Una sequenza straziante presenta il protagonista, Gustav Fröhlich (l'interprete principale di *Metropolis*), e un'altra povera creatura, Annabella (l'attrice francese di *Tavaszi zápor / Maria leggenda ungherese*), che come tanti giovani di allora tenta il suicidio. La convinzione che la 'vita è bella' viene affermata dalla fiducia (e dall'affetto reciproco) di due persone; il sole diventa un letterale raggio di speranza malgrado lo stritolante e spietato potere della macchina sociale, con le sue vuote illusioni e le circostanze che non



sembrano mai offrire una via d'uscita ma conducono solo a un'altra trappola.

Pál Fejös (1897-1963) fu un personaggio autenticamente internazionale: girò una quarantina di film – nella natia Ungheria, in Francia, Austria, Stati Uniti, Danimarca, Svezia, Perù, Siam e Madagascar – passando dalle super-produzioni di Hollywood (dal 1927 al 1930) a documentari antropologici. Nei primi anni Trenta Fejös diresse una serie di film in paesi centroeuropei: *Tavaszi zápor* e *Ítél a Balaton* in Ungheria, *Sonnenstrahl* – noto anche come *Gardez le sourire* – in Austria. Queste ballate rappresentano il cuore delicato dell'opera di Fejös e fanno sì che tra una cerchia ancora ristretta di storici della settima arte il regista venga considerato uno dei grandi poeti del cinema insieme a Murnau e Borzage.

Sonnenstrahl is the European answer (or dialogue companion, given that the films were contemporary, so there can't be any imitation) for Frank Borzage's Depression-era films: romantic and unyielding.

It starts with a trivial news item from the USA and England, as if boasting about 'human interest' (where there is none in reality) and then descends to the streets of Vienna and the unemployed. A poignant sequence – one of the many at that time about young people considering suicide – introduces the hero, Gustav Fröhlich (remembered as the lead of Metropolis), and then another poor soul, Annabella (the French actress who played the lead in Tavaszi zápor / Marie, a Hungarian Legend). The feeling that 'life is beautiful' is established by the confidence (and attachment to each other) of two people; sunshine becomes the literal ray of hope, despite the merciless dominance of the social machine, with empty illusions and circumstances that never seem to provide a way out but only lead to another trap.

Pál Fejös (1897-1963) was a truly international character: he made some 40 films – in his native Hungary, in France, Austria, the United States, Denmark, Sweden, Siam, Peru and Madagascar, from Hollywood super-productions (1927 to 1930) to anthropological documentaries. In his middle period and in the early 30s Fejös directed a set of films in Middle European countries: Tavaszi zápor and Ítél a Balaton (Judgment of Lake Balaton) in Hungary, Sonnenstrahl – known as Gardez

le sourire – in Austria. These ballads are the tender center of Fejös' oeuvre, and have established him among film historians – still only perhaps 'a happy few' – as one of cinema's great poets, along with Murnau and Borzage.

PETTERSSON & BENDEL

Svezia, 1933 Regia: Per-Axel Branner

■ T. it.: *Petterson e socio*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Waldemar Hammenhög. Scen.: Per-Axel Branner, Gunnar Skoglund. F.: Åke Dahlqvist. Mo.: Rolf Husberg. Scgf.: Arne Åkermark. Mu.: Eric Bengtson. Int.: Adolf Jahr (Karl-Johan Petterson), Semmy Friedmann (Josef Bendel), Birgit Sergelius (Mia Edling), Isa Quensel (Elsa Velin), Helge Hagerman (Helmer Andersson), Viran Rydkvist (zia Lindström), Elsa Carlsson (Agda Alvin). Prod.: Svensk Filmindustri (SF), Wivefilm. Pri. pro.: 12 settembre 1933 ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Archival Film Collection of Svenska Filminstitutet, Stockholm

Una conseguenza fatale della Depressione fu il diffondersi dell'antisemitismo. Ci volle tempo prima che quel tema occupasse una posizione rilevante nel cinema tedesco, e dunque fu un modesto film svedese ad avere il discutibile onore di essere il 'primo': la sua caricatura degli ebrei, uno stereotipo ben consolidato nel mondo dello spettacolo europeo, assunse infatti dimensioni nuove e potenzialmente malevole.

Le scene iniziali a bordo di una nave puntano già in questa direzione. Bendel sembra una specie di topo, e il suo modo di toccare i soldi offre subito ulteriori connotazioni. Al suo amico Petterson piacciono le belle donne, a lui il denaro. Seguono ulteriori stereotipi: Bendel tratta ironicamente gli svedesi perché odiano il denaro; per lui la bellezza dei quadri non conta, importa solo il prezzo.

Per-Axel Branner era un buon professionista e la sua descrizione della Svezia ai tempi della Depressione è convincente. All'epoca la caricatura degli ebrei era solo un ulteriore dettaglio della vita quotidiana. Perciò *Petterson & Bendel*, che oggi assume ben altre sfumature tenendo conto di più vaste e gravi minacce, per i giornali svedesi dell'epoca – moderatamente divertiti dalle avventure di due scrocconi

scalognati in tempo di crisi – era una cosa da nulla. Ci fu però un'eccezione degna di nota: il migliore critico di allora, Bengt Idestam-Almqvist (che si celava sotto lo pseudonimo di Robin Hood), manifestò una "profonda insoddisfazione": "Bendel è la sola figura artificiosa del film. Ebreo cacciato a forza in un'ambientazione svedese, è una polveriera ambulante, un mascalzone. Trattandosi di uno dei protagonisti, è adeguatamente dipinto come un ebreo sporco, irsuto, repellente, briccone, vale a dire un figuro controverso, proprio come la stampa, ispirandosi all'ostracismo messo in atto da Hitler, ama presentare gli israeliti. Semmy Friedmann esaspera i tratti ebraici del suo personaggio, esagerando inutilmente la natura stereotipata di Bendel. A mio parere, la sua interpretazione è uno dei punti deboli del film".

One fatal outgrowth of the Depression era was the rise of antisemitism. Strategically it took time before that theme played a large role in German cinema, and so one modest Swedish film had the questionable honor of being the 'first' – meaning that its caricature of Jews, a well-established cliché within European entertainment, grew into new, potentially evil dimensions.

The opening scenes on a boat already point in this direction. Bendel seems like a rat, and the way he touches money leads immediately to other clues. His pal Petterson is interested in beautiful women, Bendel is interested in money. More and more negative clichés follow: Bendel has an ironic view of the Swedes because they loath money. The beauty of paintings means nothing to him, only the price.

Per-Axel Branner was a good professional, and his view of Depression-era Sweden is convincing. Things happen and, typical of the times, Jewish caricature was just another normal detail of everyday life. So Petterson & Bendel, now an afterthought in view of larger, more important threats, was no more than a trifle for the Swedish newspapers, which were mildly amused by the story of two bad-luck bums wandering around in bad times. There was one notable exception: the finest critic of the day, Bengt Idestam-Almqvist (writing under the pen name Robin Hood), sensed a "deep dissatisfaction": "Bendel is the only theatrical figure in the film. A Jew thrust into a Swedish setting, he is a powder keg, a

black villain. As one of the protagonists, it is appropriate that he is depicted as a dirty, frizzy-haired, creepy, rascally Jew, i.e. as a controversial foil exactly like the press, taking their cue from Hitler's black-balling, liked to present the Israelites. Semmy Friedmann greatly exaggerates the character's Jewishness, unnecessarily overdramatizing Bendel as a stereotype. In my opinion, his portrayal is one of the film's weaknesses".

NIEUWE GRONDEN

Paesi Bassi, 1933 Regia: Joris Ivens

■ T. int.: *New Earth*. Scen.: Joris Ivens. F.: Joris Ivens, John Fernhout, Piet Huiskens, Helen van Dongen, Eli Lotar. Mo.: Joris Ivens, Helen van Dongen. Mu.: Hanns Eisler. Int.: Joris Ivens (narratore). Prod.: Capi-Holland. Pri. pro.: 14 dicembre 1933 ■ 35mm. D.: 31'. Bn. Versione olandese con sottotitoli inglesi / Dutch version with English subtitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands per concessione di Capi Film

Il documentario di Joris Ivens *Zuiderzee* (1930) raccontava una storia quasi troppo bella per essere vera: un gigantesco progetto, partito all'inizio degli anni Venti e completato dieci anni dopo, che impiegò diecimila uomini per compiere una bonifica che permise di strappare al mare terre coltivabili, nuova fonte di ricchezza per un mondo in preda agli spasmi della Depressione, dono all'umanità sofferente giunto con splendido tempismo.

Ciò che accadde in seguito è descritto nella seconda parte del film di Ivens, *Nieuwe gronden*. Per mantenere alto il prezzo del grano, i raccolti delle nuove terre non vengono venduti. Scorrono titoli di giornali: crollo del mercato del grano. Si lasciano marcire milioni di tonnellate di grano.

C'è troppo grano e non abbastanza lavoro. Il punto di vista si allarga al mondo intero, con le marce contro la fame a Londra e la fluttuazione dei prezzi del grano. Lo sguardo concreto, biologico – e, aggiungiamo, magico – del regista nel mostrare i processi naturali si estende ai misteri dell'economia mondiale: la tragica e insensata oscenità della realtà di classe e la scandalosa incommensurabilità dei ricchi del mondo e del sistema capitalista. La censura francese definì il film con una preci-



Nieuwe gronden

sione persino eccessiva: “trop de réalité”. Insieme al successivo *The Spanish Earth* (*Terra di Spagna*), *Nieuwe gronden* è il miglior film girato da Joris Ivens negli anni Trenta. Come il film spagnolo, è un'elegia del lavoro e un capolavoro di drammaturgia creativa: le riprese furono realizzate da tre squadre, con una cinepresa per la terraferma, una per il mare e una terza che si identificava con gli uomini e le loro macchine. Ampliando la propria gamma creativa, il grande regista e direttore della fotografia aggiunse al proprio vocabolario l'arte del collage: cinegiornali e filmati d'archivio – testimonianze sempre più frequenti della realtà umana – si trasformano in un epocale montaggio di idee. *Nieuwe gronden* è al contempo un tesoro di verità sociali e umane, un attento studio sulla relatività della verità e un capolavoro di ironia drammatica.

Joris Ivens' documentary Zuiderzee (1930) told a story almost too good to believe: a massive project, begun in the early 1920s and completed ten years later, had 10,000 men finishing a drainage project to reclaim fertile land from the sea for agricultural use – new wealth for the world in the throes of the Depression, a harvest with all-time beautiful timing for suffering mankind.

What happened next led to a renewed version of Ivens' film, Nieuwe gronden. Wheat, instead of being harvested, is

withheld from the market to keep the price high. Headlines: Grain Market collapses. Millions of tons of hidden grain lie rotting.

There is too much grain and not enough work. The point of view rises to global scale: marches against hunger in London, the fluctuation in wheat prices. The director's material, biological – and let's add, magical – touch in showing nature's processes continue into the mystery of world economics: the tragic and senseless obscenity of class realities and the outrageous incommensurability between the riches of the world and the capitalist system. The French censors defined it almost too accurately: “trop de réalité”.

Along with the forthcoming The Spanish Earth, Nieuwe gronden is the greatest Joris Ivens film of the 1930s. Like the Spanish film, it's an elegy for human work and a masterpiece of creative dramaturgy, proceeding with one camera for the earth, a second for the sea and a third identifying with humans and the machines.

Enriching his creative scale, the celebrated cinematographer and director added the art of collage to his vocabulary: newsreels and archival footage – ever growing pieces of human testimony – grow into a landmark montage of ideas. Nieuwe gronden is a treasure of human and social truths lying hidden and locked away and, inseparably, a close study of the relativity of truth – a masterpiece of dramatic irony.

KOMEDIE OM GELD

Paesi Bassi, 1936 Regia: Max Ophuls

■ T. it.: *Gli scherzi del denaro*. T. int.: *The Trouble With Money*. Sog.: Walter Schlee. Scen.: Walter Schlee, Max Ophuls, Alex de Haas. F.: Eugen Schüfftan. Mo.: Gérard Bensdorp. Scgf: Heinz Fenschel, Theo Van der Lugt, Jan Wiegers. Mu.: Max Tak. Su.: I.J. Citroen. Int.: Herman Boubier (Brand), Matthieu van Eysden (Ferdinand), Rini Otte (Willy), Cor Ruys (Moorman), Edwin Gubbins Doorenbos (Verteller). Prod.: Will Tuschinski-Cinetone. Pri. pro.: 30 ottobre 1936 ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione olandese / Dutch version ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands ■ Restaurato da / Restored by EYE – Film Institute Netherlands

Durante la sua carriera nomade, negli anni Trenta Max Ophuls diresse film non solo in Germania e in Francia ma anche in Italia e in Olanda (un film in ciascun paese). *Komedie om geld* è la rarità olandese, un'opera che conobbe a malapena una distribuzione ma che rientra in una seducente manciata di film che parvero

sfidare le modalità narrative hollywoodiane: *The Robber Symphony* di Friedrich Feher, i film cechi con Voskovec e Werich, alcune opere sovietiche, *You and Me* di Fritz Lang e Kurt Weill. Tra questi il film di Ophuls è il migliore. Si nutre chiaramente della tradizione dell'*Opera da tre soldi* e svela il personalissimo tocco del regista con il personaggio del 'maestro di cerimonie', che anticipa le memorabili figure di *La Ronde* e *Lola Montès*.

Il film rivela un'acuta sensibilità per i luoghi (i canali di Amsterdam sono fotografati come solo Eugen Schüfftan sapeva fare) e al contempo un raro sentimento di universalità, basandosi tutto – seppur con ironia – sul comune denominatore del denaro. La storia in sé è poca cosa: un uomo di umili origini perde una valigia e cinquantamila fiorini e sembra socialmente spacciato. Ma la rete drammaturgica nata quasi dal nulla – situazione prediletta da Ophuls – si trasforma in una complessa visione dei ruoli sociali in cui tutto è ingannevole e l'unica certezza è il denaro, capace di trasformare chiunque in un la-

dro. Ophuls dà al tema un taglio creativo: "Non si tratta mai di denaro; si tratta di credere che il denaro ci sia". Era il decennio d'oro delle grandi truffe finanziarie, degli eccessi grotteschi nati nei meandri delle strutture sociali. La proprietà è illusione o furto (o entrambi), la rete dei rapporti sociali un inganno. È un capitalismo dai piedi d'argilla, saggiamente osservato dal punto di vista di piccole brave persone e di un piccolo paese.

During his vagrant career in the 1930s Max Ophuls directed films not only in Germany and France but also in Italy and Holland (one film in each country). Komedie om Geld is the Dutch rarity, a film that hardly got any distribution but that has a place among a captivating little group of movies that seemed to challenge the Hollywood mode of narrative: Friedrich Feher's The Robber Symphony, the Czech films of Voskovec and Werich, certain Soviet films, You and Me by Fritz Lang and Kurt Weill. Ophuls' film was the greatest of this harvest, being clearly an outgrowth of Three Penny Opera tradition, and showing the director's personal touch by including a 'master of ceremonies', like the memorable figures he created later for La Ronde and Lola Montès.

The film has a poignant sense of locale (Amsterdam's canals were filmed as only Eugen Schüfftan could) and at the same time a rare sense of universality, being all about the common denominator of money, although ironically. The story as such is a trifle: a modest man loses a briefcase and 50,000 florins and seems doomed socially. Yet the dramaturgical web born out of almost nothing – one of Ophuls' beloved habits – grows into a complex vision of social roles, always deceptive, and the only certainty is money, that turns everybody into a thief. Ophuls gives that theme a creative angle as well: "It is never about money – it is about believing that there is money". It was the golden decade of fakes and gigantic financial swindles, all that grotesque overkill born from the depths of social structures. Property is either (or both) illusion and theft, the social network is all a delusion. It's a vision of capitalism with feet of clay, wisely witnessed from the point of view of a small decent people and a small country.



Komedie om geld

GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE

USA, 1933 Regia: Gregory La Cava

■ Sog.: dalla novella *Rinehard* di T.F. Tweed. Scen.: Carey Wilson, Bertram Bloch. F.: Bert Glennon. Mo.: Basil Wrangell. Mu.: William Axt. Su.: Douglas Shearer, Charles E. Wallace. Int.: Walter Huston (Judson Hammond), Karen Morley (Pendola Molloy), Franchot Tone (Hartley Beekman), Arthur Byron (Jasper Brooks), Dickie Moore (Jimmy Vetter), C. Henry Gordon (Nick Diamond), David Landau (John Bronson), Samuel S. Hinds (Dr. H.L. Eastman), William Paxley (Borell), Jean Parker (Alice Bronson), Claire Du Brey (infermiera di Jimmy). Prod.: Cosmopolitan Productions, Metro-Goldwyn-Mayer. Pri. pro.: 31 marzo 1933 ■ DCP. D.: 86'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Viene eletto un Presidente degli Stati Uniti particolarmente stupido, così stupido da non sapere nemmeno dove si trovi il Siam (vi ricorda qualcuno?). Ma l'America è alle prese con la Grande Depressione e Dio manda l'arcangelo Gabriele a ispirare al Presidente le scelte politiche 'giuste', come quella di trasformare il paese in una specie di dittatura e umiliare violentemente gli alleati europei e asiatici, ovviamente presentati come deboli, inutili e ridicoli. Ma un istante prima della firma del trattato che trasformerebbe di fatto gli Stati Uniti in una nazione imperialista e dominatrice (ma guarda un po'), l'arcangelo se ne va e il Presidente capisce di avere esagerato. Solo che tra lui e la restaurazione della democrazia e del multilateralismo c'è la sua segretaria (che è anche la sua amante: vi suona familiare?)...

Potrebbe essere questa la trama di *Gabriel Over the White House*. Potrebbe. Ma di quale dei due? Ci sono due *Gabriel* molto diversi, uno per il mercato americano e uno per quello europeo, e le tante differenze sono indicative del clima politico dell'epoca (o di quello che ne pensava W.R. Hearst) e delle limitazioni imposte dal Codice Hays. La proiezione dell'intero film in un'unica versione sarà accompagnata da un montaggio che metterà in luce alcune delle princi-



pali differenze introdotte nella trama, differenze che non erano chiare prima di effettuare un attento raffronto tra le due versioni 'originali' conservate dalla Cinémathèque Royale de Belgique.

"Il film, che nelle intenzioni di William Randolph Hearst doveva essere un omaggio al neoletto Franklin Delano Roosevelt, reclamava l'instaurazione di una benevola dittatura per risolvere la crisi economica che stava affliggendo l'America. Quando Hays vide il film rimase interdetto. [...] L'indomani ordinò che fosse rimandato alla produzione e riorientato politicamente. Il rifacimento costò ben trentamila dollari, ma *Gabriel Over the White House* arrivò al pubblico americano conservando per lo più intatto il messaggio originale" (Gregory D. Black, in *Film History*, vol. 3, 1989).

Nicola Mazzanti

A particularly dumb US President is elected – so dumb that he does not know where Siam is (any name coming to your mind?). But America is facing the Great Depression and God sends the Archangel Gabriel to inspire in the President the 'right' policies to face the crisis, and these include turning the US into a sort of dictatorship and vehemently humiliating its European and Asian allies, obviously weak, useless and ridiculous. But one second before signing the Treaty that would effectively turn the US into an imperialistic and unilateral dominant nation (how that could be?), the Archangel leaves the President who suddenly

realizes he went perhaps too far. Except that between him and the restoration of democracy and multilateralism stands his secretary (who is also his lover – any bell ringing?).

This could be the plot of Gabriel Over the White House. Or is it? Yes, but of which one? As there are two very different Gabriels, one for the domestic and one for the European market, and the many differences between the two are revealing of both the political debate of the time (or at least of W.R. Hearst's take on it) and of the limitations imposed by the Hays Code.

*The screening of the complete film in one version will be accompanied by a montage highlighting some of the key differences introduced all along the storyline, whose details were unclear until a closer comparison of the two 'original' versions held by the Cinémathèque Royale de Belgique took place. "The film, intended by William Randolph Hearst as a tribute to newly elected Franklin Delano Roosevelt, called for the establishment of a benevolent dictatorship to solve the economic crisis facing America. When Hays saw the film he was dumbfounded. [...] The next day Hays ordered (the film) back to the studio for political reorientation. Despite the fact that more than 30,000 dollars was spent on retakes, Gabriel Over the White House played to American audiences with most of its original message intact" (Gregory D. Black, in *Film History*, vol. 3, 1989).*

Nicola Mazzanti



CINEMA DOCUMENTARIO INVISIBILE

Invisible Documentaries

Programma a cura dell'Archivio Film della Cineteca di Bologna,
in collaborazione con Doc/it
*Programme curated by Archivio Film della Cineteca di Bologna,
in partnership with Doc/it*

MAESTRI DEL DOCUMENTARIO ITALIANO

MASTERS OF ITALIAN DOCUMENTARY

“Io ritengo che i politici, di qualsiasi colore, abbiano scoperto che i documentaristi disturbano, sono inaffidabili. Il documentario si è ritrovato pian piano strangolato dall'incapacità di reggere i prezzi di mercato. A un certo punto, sette milioni bastano appena a comprare la pellicola, a pagare lo sviluppo e la stampa del positivo. Allora impariamo a stringere i tempi; impariamo a usare il 16mm che poi viene gonfiato; impariamo a fare i documentari in un giorno. E a quel punto diciamo: basta. Abbiamo smesso di fare documentari perché non era più decente, non era più dignitoso farli”.

Così racconta Cecilia Mangini nel bel film che le hanno dedicato Davide Barletti e Lorenzo Conte (*Non c'era nessuna signora a quel tavolo*). Ecco spiegata, con invidiabile chiarezza, una delle ragioni per cui nel corso degli anni Settanta il documentario italiano è divenuto un oggetto invisibile: lo strangolamento finanziario avallato dal disinteresse (se non dal boicottaggio) della politica.

La storia del documentario italiano non è una cesta dove basta affondare le mani per pescare il capolavoro. Al contrario, i grandi film bisogna andarseli a cercare con estrema cura. Complice (anzi, primo colpevole) un articolato sistema di sostegno pubblico che ha favorito costanti operazioni di mera speculazione sui fondi e ha finito per incentivare la quantità a scapito della qualità. E il pubblico, spesso costretto a sorseggiare in sala, prima del lungometraggio, il documentario breve, ha ben presto cominciato a detestarlo, vivendolo come una tortura da scontare prima del piacere del cinema.

Di fronte al disinteresse da parte dei produttori per forme e contenuto, una schiera di registi ha approfittato del terreno libero, accontentandosi di piccole troupe e scarsi denari, per esprimere nel documentario le proprie esigenze d'artista. Abbiamo ritenuto opportuno dimostrarlo mettendo a confronto le opere di sette registi che hanno creduto al documentario come genere necessario, capace di suscitare non solo vago interesse, ma soprattutto complessità, consapevolezza civica e inaspettate forme di bellezza. Ognuno di questi autori ha le proprie storie personali, ossessioni, caratteri, predilezioni, stili non condivisibili. Qualcuno, talvolta, non ha esitato a esplorare i territori del cinema sperimentale. Uno sfondo comune lo possiamo però individuare: per tutti, il documentario doveva arrivare a mostrarci ciò che altrove non riusciva e non poteva apparire, doveva riempire un vuoto enorme. Permettendoci oggi di ritrovare gli aspetti multiformi, sorprendenti e spesso crudeli di un paese scomparso, e di interrogarci meglio sul nostro presente. Come ci ha insegnato uno dei più grandi maestri del cinema italiano, Vittorio De Seta, i documentari migliori hanno saputo fare luce su un mondo sommerso, abitato da popolazioni di invisibili.

Andrea Meneghelli

“I believe politicians, no matter what their beliefs, thought documentary makers to be both trouble and unreliable. Documentaries had a difficult time keeping up with market prices. At a certain point seven million lire is just barely enough to buy the film, develop, and print it. We learned to make things shorter; we learned to use 16mm and then expand it; we learned to shoot documentaries in one day. At the point we said that's it. We stopped making documentaries because it wasn't becoming, and there was no dignity left in it”.

Cecilia Mangini used these words to express her opinion in a film about her by Davide Barletti and Lorenzo Conte (Non c'era nessuna signora a quel tavolo). This is strikingly concise explanation of why documentaries became invisible in Italy in the 1970s: financial problems and political disinterest or boycott.

Not all the documentaries were masterpieces. On the contrary, one has to look them over very carefully to find great films. Part of the problem was the fact that a complicated system of public funding led to consistent speculation and ended up encouraging quantity over quality. Audiences were forced to watch short documentaries before the beginning of the movie and soon started to hate them, seeing them as mere torture before the show.

Faced by the general disinterest of producers for subject and form, a number of directors took another path: with a small crew and hardly any funds, they turned documentaries into a personal artistic expression. We thought it was important to show this by comparing the works of seven directors who believed the documentary to be a necessary genre, able to foster not only a fleeting interest but complexity, civic awareness, and unexpected forms of beauty. Each one of these directors has his own story, obsessions, character, preferences, and unique style. A few even explored experimental film. However, it is possible to recognize one common element: to them documentaries needed to show what could not be otherwise seen or noticed, to bridge the gap. Through their eyes we discover surprising, different, and, at times, cruel aspects of an old country, which lead us to asking questions about the present. As one of the great masters of Italian film, Vittorio De Seta, taught us, the best documentaries shed light on a submerged world inhabited by an invisible population.

Andrea Meneghelli

I FILM DI RAFFAELE ANDREASSI FILMS BY RAFFAELE ANDREASSI

Raffaele Andreassi è stato cronista, poeta, pittore, fotografo, cineasta soprattutto. Soprattutto perché il cinema è stato il suo lavoro, il campo in cui per cinquant'anni si è districato tra l'esigenza di esprimere le proprie passioni e la propria visione del mondo, e le necessità produttive e alimentari. La sua opera è complessa e molteplice: Andreassi è autore di documentari d'arte, brevi film che partono da una racconto o da un fatto di cronaca per mostrare le condizioni materiali ed esistenziali dell'uomo moderno, inchieste e reportage per la televisione, imprese e storie di sport. All'interno di questa frastagliata e sconfinata filmografia troviamo soltanto tre lungometraggi: un film inchiesta sul mondo della prostituzione romana che doveva intitolarsi *L'amore povero* ma fu

massacrato dalla produzione e distribuito con il misero e ammiccante titolo *I piaceri proibiti*; *Flashback*, storia di un soldato tedesco isolato e in fuga dall'Italia durante la Seconda guerra mondiale, presentato in concorso a Cannes nel '69 ma ostracizzato dal cinema italiano 'ufficiale'; *I lupi dentro*, lungo racconto sulla pittura naïf nella bassa padana che riprende il percorso iniziato con *Antonio Ligabue pittore*, accantonato e praticamente sepolto perché ritenuto poco appetibile e inattuale. Nonostante le distanze e le differenze di tempi, spazi e argomenti, i lavori di Andreassi formano una filmografia d'autore, caratterizzata più che dalla presenza del regista (che, quando c'è, è sempre discreta, silenziosa), dal rigore e dalla trasparenza delle immagini e dei suoni.

Di fronte ai bambini impiegati nelle cave pugliesi (*Bambini*) come con il bestiame in attesa di essere macellato (*Gli animali*), Andreassi non impone il suo stile e la sua visione, non spiega né illustra (è tra i primi a eliminare la voce fuori campo), usa la perizia tecnica per amplificare le emozioni e il dolore che si celano dietro le immagini. La sua figura poliedrica, che si rimette in gioco a ogni film, fa saltare le differenze tra fiction e documentario, tra cinema e televisione. È sintomatico *Agnese*, che non è un documentario d'arte su De Chirico, né la favola di una musa, ma suggerisce, attraverso l'incontro tra la silenziosa e fantasmatica figura femminile e il pittore al lavoro, l'atmosfera in cui avviene il mistero della creazione.

Fulvio Baglivi



Antonio Ligabue, pittore

Raffaele Andreassi was a reporter, poet, painter, photographer, and mostly filmmaker. Cinema was his work, the field in which he was involved for fifty years trying to express his passions and his vision of the world while following production and food issues. His body of work is complex and multifaceted: Andreassi directed art documentaries, short films that revolved around a news story to document the life of modern man, investigations, Tv reports, and sport stories. There are only three feature length movies in his filmography: a movie on prostitution in Rome, which was supposed to be titled *L'amore povero* but was destroyed by the production house and distributed under the cheap title *I piaceri proibiti*; *Flashback* is the story of a German soldier trying to flee from Italy during World War II, presented at Cannes in 1969 but ignored by 'official' Italian cinema; *I lupi dentro*, a long tale on naïve painting in the lowlands of the Po River Valley, which follows in the footsteps of Antonio Ligabue pittore, brushed aside and basically forgotten, considered uninteresting and irrelevant.

Although Andreassi's work covers a wide range of subjects, eras, and places, his filmography should be considered d'auteur, characterized more by its rigor and the transparency of images and sounds rather than the director's presence (quiet and discreet). While filming children working in the quarries of Puglia (*Bambini*), or ani-

mals waiting to be slaughtered (Gli animali), Andreassi does not impose a style or a vision; he does not explain or illustrate (he was one of the first to eliminate voiceovers) but uses a technical evaluation to amplify the emotions and pain behind the images. He is a multifaceted figure, challenged by each of his projects, able to work beyond the boundaries between fiction, documentary, cinema, and television. Agnese is a good example; it is not an art documentary on De Chirico, not the tale of a muse, but the silent encounter of an enchanting female figure with the painter and his work, the atmosphere of creation and its mystery.

Fulvio Baglivi

I MACCHERONI

Italia, 1957 Regia: Raffaele Andreassi

■ Scen.: Raffaele Andreassi. F.: Enzo Barboni. Mo.: Luigi Carta. Mu.: Matteo Salvatore. Prod.: Giancarlo Segorelli ■ 35mm. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

BAMBINI

Italia, 1960 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Fausto Zuccoli. Mu.: Sergio Pagoni. Prod.: S.E.C.A. ■ Beta SP. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

AGNESE

Italia, 1961 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Giuseppe De Mitri. Mu.: Dante Alderighi. Prod.: Enzo Nasso ■ Digibeta. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

GLI ANIMALI

Italia, 1965 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Enrico Pagliaro. Prod.: Ruby Film ■ 35mm. D.: 14'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

ANTONIO LIGABUE, PITTORE

Italia, 1965 Regia: Raffaele Andreassi

■ F.: Giuseppe De Mitri. Mu.: Sergio Pagoni. Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion ■ 35mm. D.: 24'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

I FILM DI GIAN VITTORIO BALDI FILMS BY GIAN VITTORIO BALDI

I sei cortometraggi *Il pianto delle zitelle*, *La casa delle vedove*, *Luciano* (Via dei Cappellari), *Via dei Cessati Spiriti*, *Il bar di Gigi* e *Ritratto di Pina* (Via della Basilica), costituiscono il corpus quasi integrale dei brevi film che Gian Vittorio Baldi realizzò dopo un'esperienza come operatore e poi regista di programmi televisivi per la RAI. In questi film troviamo già i temi, le predilezioni e la *démarche* sperimentale che caratterizzeranno la sua opera di autore: la marginalità umana ed esistenziale, i rituali della solitudine, lo spazio claustrofobico, una dimensione psicologica cristallizzata nell'immu-

tabilità di ossessioni sempre uguali, la contaminazione fra realtà documentaria e manipolazioni della messinscena. *Il pianto delle zitelle* è un documentario etnografico sullo stesso soggetto del film di Giacomo Pozzi-Bellini del 1939 - le donne non sposate di Vallepietra, paese dell'alto Lazio che ogni anno, a Pentecoste, intraprendono un pellegrinaggio rituale fino al Santuario della Trinità, liberando il proprio dolore con lamentazioni e urla. Il notevole e angoscioso *La casa delle vedove* (vincitore del Leone d'Oro a Venezia per il miglior cortometraggio) mostra dieci donne anziane, ex domestiche, che occu-

pano ciascuna il minuscolo appartamento di una vecchia casa romana e attendono la morte compiendo piccoli atti quotidiani e piangendo i cari estinti. Unitamente a *Luciano* (breve, asciutto film preparatorio dell'omonimo primo lungometraggio di Baldi) e ai corti successivi, doveva comporre un film a episodi dedicato alle strade di Roma e Torino, dove invece sono stati girati *Il bar di Gigi* e *Ritratto di Pina*, una ragazza di vita. Uno degli elementi più originali di questi film è il sonoro, in parte in presa diretta e in parte registrato a posteriori.

Roberto Chiesi



Il bar di Gigi

Six shorts Il pianto delle zitelle, La casa delle vedove, Luciano (Via dei Cappellari), Via dei Cessati Spiriti, Il bar di Gigi, and Ritratto di Pina (Via della Basilica) constitute almost the entire corpus of short films Gian Vittorio Baldi directed after his experience as a cameraman and directing television programs for RAI. In these films we can find the themes, preferences, and experimental démarche that characterize his work: the margins of humanity and human existence, solitary rituals, claustrophobic places, a psychological dimension crystallized in the form of unchanging obsessions, the fusion of real documentaries and arranged settings. Il pianto delle zitelle is an ethnographic documentary based on the same subject as Giacomo Pozzi-Bellini's 1939 film – the unmarried women of Vallepietra, a place in Lazio where every year on Pentecost, they go on a long pilgrimage up to the Sanctuary of the Trinity to vent their pain with screams and laments. The remarkable, anguished La casa delle vedove (winner of the Gold-

en Lion for best short at the Venice Film Festival) shows ten elderly women, who used to work as house servants, living together in a tiny house in Rome, waiting for their final hour, lamenting the death of their dear ones while tending to their daily tasks. Along with Luciano (a short film that paved the way for Baldi's first feature length movie of the same name) and subsequent shorts, it was supposed to be part of a series of episodes about the streets of Rome and Turin, where Il bar di Gigi and Ritratto di Pina (a prostitute) were shot instead. One of the most original elements of these films is the sound, partly recorded on the set and partly recorded afterwards.

Roberto Chiesi

IL PIANTO DELLE ZITELLE

Italia, 1958 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Su.: Gian Vittorio Baldi. Prod.: La Maya ■ 35mm. D:

11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

VIA DEI CESSATI SPIRITI

Italia, 1959 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Commento: Gian Vittorio Baldi ■ HD Cam. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinémathèque Royale du Belgique

LA CASA DELLE VEDOVE

Italia, 1960 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Leonida Barboni. Mo.: Domenico Gorgolini. Su.: Manlio Magara. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 12'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

LUCIANO (VIA DEI CAPPELLARI)

Italia, 1960 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog., Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Int.: Luciano Morelli, Anna Bragaglia. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 12'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

IL BAR DI GIGI

Italia, 1961 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Prod.: Sedi ■ HD Cam. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

RITRATTO DI PINA (VIA DELLA BASILICA)

Italia, 1961 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog.: Gian Vittorio Baldi. Scen.: Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. F.: Claudio Racca. Mo.: Domenico Gorgolini. Prod.: Sedi ■ HD Cam. D.: 9'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI AGLAUCO CASADIO FILMS BY AGLAUCO CASADIO

Aglaucio Casadio è stato giornalista, critico d'arte, poeta e regista. Passato quasi per caso dalla scrittura al cinema, dicesse un unico lungometraggio, *Un ettaro di cielo* (1957), alla cui sceneggiatura collaborarono Tonino Guerra, Elio Petri, Ennio Flaiano. Ma quella che definì l'esperienza più strampalata della sua vita restò unica perché, come disse al giornalista suo omonimo Nevio Casadio, "a me piaceva fare i documentari, avevo a che fare con due o tre persone al massimo, un operatore, un elettricista e un assistente, e allora la cosa mi piaceva. Mi piaceva raccontare la realtà". Ne dicesse una quarantina, la maggior parte prodotti dalla Corona Cinematografica nei primi anni Sessanta, molti dedicati ai pittori dell'epoca (Clerici, Tomea, Cantatore fra tutti), altri ai luoghi più cari, piccole realtà marginali capaci di catturare lo sguardo del regista, sempre velato da una sottile malinconia: la Romagna – sua terra d'origine – fa da sfondo al suo documentario forse più conosciuto, *Piccola arena Casartelli*, cronaca di una giornata di una famiglia di poveri acrobati che lavora nella 'bassa' bolognese; e torna in *Paludi*, sull'eterna lotta nelle valli di Comacchio fra pescatori di frodo e guardiani, che in realtà non si odiano e la sera si incontrano all'osteria. A Roma – sua città adottiva – Casadio cerca angoli di quiete e sopravvivenza rurale, lontani dall'urbanesimo degli anni del boom economico: in *Appena ieri*, la città caotica con i suoi palazzoni si affaccia su un'incontaminata oasi di verde che, indifferente al cemento incombente, perpetua una vita d'altri tempi; nella prima periferia di *Un cane al giorno*, in piena

campagna, l'unico rumore è l'abbaiare dei randagi raccolti e curati da Elide Brigada nel suo rifugio. Luoghi remoti (fisicamente e temporalmente) sono anche i paesini aggrappati alle pendici delle montagne nell'alta valle tiberina (raggiunti ogni mattina in corriera dalle *Maestrine*) e *La ferriera abbandonata*, acciaieria dismessa dell'Italsider di Voltri (Genova), nelle cui stanze ora deserte si riconoscono tracce di un passato operoso – attrezzi arrugginiti, scarpe dimenticate, foto alle pareti. In seguito Aglaucio Casadio, personaggio poliedrico e per certi versi misterioso (pochissime le notizie reperibili sulla sua vita e sul suo lavoro di regista), abbandonò l'attività cinematografica per dedicarsi a tempo pieno al suo primo amore, la poesia.

Claudia Giordani

Aglaucio Casadio was a journalist, art critic, poet, and director. It was only a coincidence that he went from writing to screenwriting, directing only one feature film, Un ettaro di cielo (1957), written in collaboration with Tonino Guerra, Elio Petri, and Ennio Flaiano. The movie he described as the oddest experience in his life was a one-off because, as he told the journalist Nevio Casadio, "I liked making documentaries, only two or three people max in the crew, a cameraman, an electrician, and an assistant, which I liked. I liked capturing reality". He directed forty of them, most of which were produced by Corona Cinematografica in the early Sixties. Many paid tribute to painters of the period (especially Clerici, Tomea, and Cantatore) while others were about places

dear to his heart, marginal lives tinged with melancholy that caught his attention: Romagna – his land of origin – is the setting of his most famous documentary, Piccola arena Casartelli, a day in the lives of a poor family of acrobats working in the Bologna 'lowlands'; it was also the backdrop of Paludi, the story of the never ending fight between poachers and wardens in the valleys of Comacchio, who actually do not hate each other and meet up at the pub at night. In Rome – his adopted city – Casadio looked snippets of a calm and rural world, far from the urban life that came with the economic boom: in Appena ieri, the chaotic city with its big buildings overlooks a green oasis, indifferent to the nearby urbanization, carrying on as if nothing had changed; in Un cane al giorno, in the country outside the city the only noise you hear is the barking of the stray dogs rounded up and cared for by Elide Brigada. Remote places (physically and temporally) are depicted through the small villages in the upper Tiber Valley (that the school teachers of Maestrine reach every morning by coach) and La ferriera abbandonata, a disused steel-works in Voltri (Genoa), the empty rooms of which contain traces of a working past – rusty tools, forgotten shoes, pictures on the walls. Aglaucio Casadio, a mysterious (there is very little information about the director's life and work) and multifaceted person, quit making films to dedicate his life to his first love, poetry.

Claudia Giordani



Piccola arena Casartelli

UN CANE AL GIORNO

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 9'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PALUDI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

APPENA IERI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Mo.: Cesarina Casini. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona

Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PICCOLA ARENA CASARTELLI

Italia, 1960 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Erico Menczer. Prod.: Sedi ■ 35mm. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

MAESTRINE

Italia, 1961 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Giovanni Raffaldi. Mo.: Elsa Armani. Mu.: Giovanni Fassino. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA FERRIERA ABBANDONATA

Italia, 1962 Regia: Aglauco Casadio

■ F.: Mario Vulpiani. Mu.: Sandro Brugnolini. Prod.: Corona Cinematografica ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI LUIGI DI GIANNI FILMS BY LUIGI DI GIANNI

Se volessimo ammettere che il documentario etnografico è un genere cinematografico, Luigi Di Gianni ne sarebbe uno dei massimi esponenti internazionali. Nel corso della sua lunga carriera, che ha preso avvio alla fine degli anni Cinquanta e non si è ancora interrotta, Di Gianni ha girato oltre sessanta documentari, a cui si aggiungono fiction televisive, cortometraggi di finzione sperimentali, e un lungometraggio inclassificabile nel panorama cinematografico nazionale che meriterebbe

di essere riscoperto (*Il tempo dell'inizio*, 1974). I suoi film esplorano in particolare l'intreccio tra ritualità pagana e cattolicesimo nell'Italia del Sud, la fatica e la dignità del lavoro, la fragilità dell'uomo soggiogato dalla forza di eventi che non può controllare. Di Gianni si pone senza pregiudizi di fronte al reale, lasciando che la denuncia sgorgi dall'evidenza delle immagini e non sia imposta da sentenze appiccate dall'esterno, riuscendo al tempo stesso a imprimere alle sue opere una spiccatissi-

ma personalità d'autore, che non dimentica le lezioni della cultura mitteleuropea, del cinema fantastico, della scuola sovietica e dell'espressionismo tedesco. I suoi due cortometraggi d'esordio (*Magia lucana* e *Nascita e morte nel Meridione*), realizzati con la consulenza del celebre antropologo Ernesto de Martino, riescono ancora oggi a colpirci con potenza inusuale, portandoci in un Sud che pare dimenticato da dio e dagli uomini. *Grazia e numeri* ci fa scoprire l'anima profondamente magica che

si aggira per ogni vicolo di Napoli. *Il culto delle pietre* ci fa entrare nelle grotte di Raiano, nella Marsica, dove si celebra un rituale che si perde nella notte dei tempi. *Nascita di un culto* documenta l'incredibile vicenda di Giuseppina Gonnella, che, in provincia di Salerno, veniva ogni giorno posseduta dallo spirito del nipote defunto, e divenne la sacerdotessa di affollatissime manifestazioni di fanatismo religioso.

Andrea Meneghelli

If we were to admit that the ethnographic documentary is a film genre, Luigi Di Gianni would be one of its leading international exponents. Throughout a long career that took off in the late 50s and is no way near its end, Di Gianni filmed over sixty documentaries, Tv series, experimental shorts, and one feature length movie hard to classify among Italian films but worth being rescreened today (Il tempo dell'inizio, 1974). His films explore the ties between pagan rituals and Catholic traditions in Southern Italy, the difficulty and dignity of work, the fragility of the humans when

faced with events beyond their control. Di Gianni does not judge what he sees; he lets the images speak for themselves instead of allowing them to be determined by external judgments. At the same time, his work is marked by his own directorial personality, the culture of Mitteleuropa, fantasy films, the Soviet school and German expressionism. His two debut shorts (Maggia lucana and Nascita e morte nel Meridione), created with the help of the famous anthropologist Ernesto de Martino, are to this day striking with their unusual power, transporting us to the South forgotten by god and men. Grazia e numeri shows us the magic that can be found in every corner of Naples. Il culto delle pietre takes us to the Raiano caverns, in Marsica, to watch an ancient ritual by night. Nascita di un culto documents the incredible story of Giuseppina Gonnella from Salerno, who was possessed by the spirit of her dead grandson and became the priestess of crowded events of religious fanaticism.

Andrea Meneghelli



Maggia lucana

MAGIA LUCANA

Italia, 1958 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog., Scen.: Luigi Di Gianni, Romano Calisi. F.: Claudio Racca. Mo.: Maria Rosada. Consulenza scientifica: Ernesto de Martino ■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

NASCITA E MORTE NEL MERIDIONE (S. CATALDO)

Italia, 1958 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog.: Luigi Di Gianni. Scen.: Romano Calisi. F.: Nino Cristiani. Mo.: Franca Gabrini. Mu.: Daniele Paris. Consulenza scientifica: Ernesto de Martino ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

GRAZIA E NUMERI

Italia, 1962 Regia: Luigi Di Gianni

■ Sog.: Luigi Di Gianni. F.: Giuseppe De Mitri. Mo.: Renato May. Mu.: Domenico Guaccero ■ 35mm. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

IL CULTO DELLE PIETRE

Italia, 1967 Regia: Luigi Di Gianni

■ Scen.: Annabella Rossi. F.: Mario Carbone. Mo.: Giuliana Bettoja. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Egle Cinematografica ■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

NASCITA DI UN CULTO

Italia, 1968 Regia: Luigi Di Gianni

■ Scen.: Annabella Rossi. F.: Maurizio Salvatori. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Egle Cinematografica ■ 35mm. D.: 17'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI CECILIA MANGINI FILMS BY CECILIA MANGINI

Guardando i documentari di Cecilia Mangini si ha l'impressione che ciò che davvero si vuole mostrare sia il futuro. Un futuro nel quale finalmente ci siamo sbarazzati di tutte le storture, le ipocrisie, gli sfruttamenti, le brutture del mondo in cui viviamo. O nel quale, perlomeno, la vita sia un poco migliore. "Il documentario – dice – è strumento di speranza". Non che il suo cinema sia improntato a un beato ottimismo, anzi: dove c'è da denunciare, l'attacco è inflessibile e sempre impeccabilmente circostanziato. Fatte queste premesse, appare quasi inevitabile che uno dei bersagli privilegiati del suo cinema sia la gioventù. Lo dimostra esemplarmente l'ultimo (e bellissimo) lavoro da lei diretto, *La briglia sul collo*: una sorta di reportage su un bambino di borgata di sette anni, che con brutto termine oggi in voga potremmo chiamare disfunzionale. La scuola si attiva per 'riadattarlo'. Ma in nome di quale società dovremmo sforzarci di farlo rientrare nel gregge? Parlando di ragazzi di borgata, uno dei riferimenti imprescindibili è senz'altro Pier Paolo Pasolini. Il quale, infatti, contribuisce alla realizzazione di *Ignoti alla città* e *La canta della marane* con la stesura di due testi di inconfondibile densità. Il disprezzo per le istituzioni, qui, serve ai ragazzi come strumento di autodifesa, e le acquitrinose 'marane' diventano il rifugio da cui espellere quel mondo che li rifiuta. *Tommaso*, invece, coltiva altri sogni: trovare un impiego e comprarsi una moto veloce, in una Brindisi dominata dal *moloch* dello stabilimento petrolchimico. Siccome non c'è futuro senza tradizione popolare (e siccome si tratta di un capolavoro), proponiamo nella nostra selezione anche *Stendali*, documentazione unica dell'antichissimo pianto funebre in lingua griko del Salento. Infine, V. & V. strizza l'occhio al cinema d'autore militante rovesciandolo dall'interno con sorprendente intelligenza. La regia è di Lino Del Fra, il compagno di una vita di Cecilia, ai cui film lei ha sempre collaborato da vicino, anche se nei crediti non compare.

Andrea Meneghelli



Tommaso

*When watching Cecilia Mangini's documentaries, we have the impression that everything we see is supposed to represent the future. A better future, a future in which hypocrisy, exploitation, all of the ugly things that inhabit this world do not exist. Or, at least, a future in which life is a little easier. "Documentaries – she says – are an instrument of hope". This does not mean that her work is plain optimistic, on the contrary: if something needs to be exposed there is no measure, no detail is left out. This said, her main target is the young. Her last (and beautiful) work, *La briglia sul collo*, is the perfect example: a kind of reportage on a seven-year-old kid who is dysfunctional, to use an ugly term in fashion today. The school wants to help him adjust. Adjust to what kind of society, one may ask? A great point of reference on the matter is, of course, Pier Paolo Pasolini. He, in fact, contributed to the making of *Ignoti alla città* and *La canta della marane* with two long texts. Scorning the institutions is these kids defense mechanism, and the boggy 'marane' their refuge from the world that treats them as outsiders.*

*Tommaso cultivates other dreams: finding a job, buying himself a scooter, living in Brindisi, a city dominated by the moloch of the oil chemical plant. Since there is no future without popular traditions (and since this is a masterpiece) we are also including *Stendali*, a unique documentary on the traditional dirge in Griko, an ancient language of Salento. To end, V. & V. pays homage to militant auteur cinema, turning it inside out with surprising intelligence. The film was directed by Lino Del Fra, Cecilia's life companion: she always collaborated to his work, uncredited.*

Andrea Meneghelli

IGNOTI ALLA CITTÀ

Italia, 1958 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini. F.: Mario Volpi. Mo.: Renato May. Mu.: Massimo Pradella. Prod.: A. Carella ■ Digibeta. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

STENDALI (SUONANO ANCORA)

Italia, 1960 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini. F.: Giuseppe De Mitri. Mo.: Renato May. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Vette Film Italia ■ Digibeta. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA CANTA DELLE MARANE

Italia, 1962 Regia: Cecilia Mangini

■ Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Luigi Sgambati. Mo.: Renato May. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Giorgio Patara ■ Digibeta. D.: 10'. Col. Versione

italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

TOMMASO

Italia, 1965 Regia: Cecilia Mangini

■ F.: Giuseppe Pinori. Mo.: Rosa Sala [Silvano Agosti]. Mu.: Egisto Macchi ■ Digibeta. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LA BRIGLIA SUL COLLO

Italia, 1972 Regia: Cecilia Mangini

■ F.: Eugenio Bentivoglio. Mo.: Giuseppe Giacobino. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Nuovi Schermi ■ Digibeta. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

V. & V.

Italia, 1973 Regia: Lino Del Fra

■ F.: Eugenio Bentivoglio. Mo.: Giuseppe Giacobino. Mu.: Egisto Macchi. Prod.: Nuovi Schermi ■ Digibeta. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I FILM DI ELIO PICCON FILMS BY ELIO PICCON

Uno degli autori più incomprensibilmente ignorati del frastagliato panorama cinematografico italiano si chiama Elio Piccon. Possiamo comprendere che, all'uscita di *L'antimiracolo*, il pubblico (e la critica, per non parlar della censura) potesse digerire malvolentieri un'opera così straziante, sublime, crudele e personale. Ora, però, crediamo sia tempo di metter fine a questa colpevole amnesia. Per realizzare *L'antimiracolo* Piccon, nato a Bordighera, si trasferisce nel Gargano, sulla laguna di Lesina, senza uno straccio di soggetto e sceneggiatura, e vive lì tre mesi prima di girare un metro di pellicola. Sceglie interpreti non professionisti, li fa parlare nella loro lingua, li filma nel loro mondo. Praticamente senza troupe, arriva a girare, in un anno di lavoro, ventimila metri di pellicola. Il risultato è deflagrante. C'è un accenno di narrazione, la storia di due fratelli: uno che, secondo tradizione, affonda nella laguna per strappare l'erbaccia che rende impossibile la pesca delle anguille; l'altro che, con spirito tragicamente donchisciottesco, scarica indefessamente secchi di terra nell'acqua per conquistarsi un campo coltivabile. Ma parlare di cinema di finzione e opporlo al cinema documentario, in questo caso, non ha senso. Resta, assai più del racconto, la poten-

za e la verità implacabile di un mondo scomparso, che tornerà, pochi anni dopo, in una serie di cortometraggi altrettanto belli, anch'essi ambientati in Puglia, che riprendono varie schegge disseminate di *L'antimiracolo*.

La riscoperta di Piccon passa anche attraverso uno dei suoi primissimi film, altro oggetto 'strano' nella storia del cinema nazionale. *Tre tempi di cinema astratto* col documentario non ha niente a che spartire: realizzato in collaborazione con Mario Verdone, è una sorta di sinfonia di linee, forme e colori che inseguono irrequieti una partitura di Roman Vlad. Tassello troppo poco noto nelle vicende avventurose del cinema sperimentale italiano, che qui proponiamo in un nuovissimo restauro digitale.

Andrea Meneghelli

Elio Piccon is one of the most inexplicably overlooked Italian filmmakers. We can understand why when L'antimiracolo was released the public (and critics as well as censors) was not ready to welcome such an excruciating, sublime, cruel, and personal movie. Now is the time, however, to do something about this loss of memory. To make L'antimiracolo Piccon, born in Bordighera, moved to Gargano on Lake

Lesina without a subject or a script and stayed there for three months before starting to shoot. He hired non-professional actors, let them use their language, and filmed them in their world. He managed to shoot 20,000 meters of film in a year without a crew. The result is mind blowing. There is a loose narrative, the story of two brothers: one of them dives to pull up the weeds that hamper eel fishing; the other one is more of a Don Quixote who keeps trying to create arable land by dumping earth into the water. To compare fiction with documentaries does not make sense. What remains is not the narrative per se but the authenticity of a bygone world that will return a few years later in a series of breathtaking shorts set in Puglia inspired by elements of L'antimiracolo.

The rediscovery of Piccon also includes one of his first films, another 'strange' item of Italian cinema. Tre tempi di cinema astratto has nothing to do with the documentary genre: made in collaboration with Mario Verdone, it is a symphony of shapes and colors to the tune of music by Roman Vlad. An almost unknown work of Italian experimental cinema screened here with a new digitally restored copy.

Andrea Meneghelli

TRE TEMPI DI CINEMA ASTRATTO

Italia, 1951 Regia: Elio Piccon

■ Op.: Ruggero Faido. Mu.: Roman Vlad. Prod.: Piccon Film ■ HD Cam. D.: 6'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato positiva depositata da Natalia Piccon presso la Cineteca di Bologna / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. The restoration is based on a 35mm nitrate print deposited by Natalia Piccon at Cineteca di Bologna

L'ANTIMIRACOLO

Italia, 1965 Regia: Elio Piccon

■ Sog., Scen., F. e Mo.: Elio Piccon. Mu.: Carlo Rustichelli. Prod.: Lux Film, Ultra Film - Sicilia Cinematografica, Vides Cinematografica ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna



L'antimiracolo

I FILM DI FLORESTANO VANCINI FILMS BY FLORESTANO VANCINI

Porre l'attenzione sull'attività documentaristica di Florestano Vancini significa sottolineare un momento importante della storia del documentario italiano e di uno dei suoi principali protagonisti. Intorno al 1950 vi fu una generazione di autori (successiva a quella di Michelangelo Antonioni, cui si doveva, nel periodo 1940-50, il rinnovamento del documentario) che diede impulso e vigore al settore, dando prova concreta di serietà. Fra il gruppo di documentaristi operanti negli anni Cinquanta, un posto di rilievo lo occupa, appunto, Vancini. Tra il 1949 e il 1959 ha girato trentasei documentari, di cui una quindicina su Ferrara e provincia. Molti aspetti del delta del Po e delle lotte di quegli anni sono espressi con quello stile neorealistico che Vancini aveva assimilato dopo la lezione di *Ossessione*. Vancini, sedicenne, assistette ad alcune riprese effettuate da Visconti a Ferrara e

sugli argini del Po vicino a Pontelagoscuro, dove si recava in bicicletta: un'esperienza che gli aveva fatto respirare l'aria del set inducendolo a diventare prima critico cinematografico e poi regista di documentari. Tra i suoi primissimi lavori figurano *Uomini della pianura* (1950) e *Alluvione*, girati in seguito alla tragica esondazione del Reno, firmati assieme ad Adolfo Baruffi e con la fotografia di Antonio Sturla, che può essere considerato il pioniere del cinema ferrarese. Con Baruffi, Vancini realizzò anche *Pomposa* (1950) e *Camionisti*, un documentario, quest'ultimo, che si considerava perduto e che adesso è stato recuperato dalla Cineteca di Bologna. Tra i documentari sul delta del Po, particolare attenzione da parte della critica fu data a *Tre canne un soldo*, in cui Vancini si cimenta egregiamente col colore. Segnaliamo, per inciso, che questo documentario, insieme

a *Uomini della palude* (1953), ispirò il regista Mario Soldati nella scelta dell'ambientazione per il suo *La donna del fiume* (1954). Tra i più importanti documentari di Vancini anche *Teatro minimo* con il commento parlato di Giorgio Bassani, su una compagnia teatrale di dilettanti operanti della zona nel delta padano. Per la sua attività documentaristica, Vancini si è mosso comunque in tutta Italia. Un esempio significativo è costituito da *Portatrici di pietre*, girato sulla costa tirrenica della Sicilia. Testimonia una condizione umana e sociale, aspetto importante in tutte le opere del Vancini documentarista, il cui intento era di andare alla ricerca della realtà italiana. Lasciandoci così documenti importanti per lo studio della nostra storia.

Paolo Micalizzi

Watching Florestano Vancini's documentaries means focusing on a very significant moment in the history of Italian documentaries and on one of its main protagonists. During the 1950s there was a generation of filmmakers (following that of Michelangelo Antonioni, whom we should thank for giving new life to documentaries in the 1940s-50s) that provided the sector with fresh vigor and serious work. Vancini had a place of relevance among the documentary makers of the 1950s. Between 1949 and 1959, he filmed 36 documentaries, 15 of them on Ferrara and its provinces. Many aspects of the Po River and the struggles that took place during those years are shown through Vancini's neorealist style, one he perfected in Ossessione. At the age of sixteen Vancini assisted Visconti while he was filming in Ferrara and along the Po's embankments, near Pontelagoscuro, and showed up on the set with his bike: a first experience that made him first want to become a film critic and then a documentary maker. Among his first works are Uomini della pianura (1950) and Alluvione, filmed after the tragic flooding of the Reno, made in collaboration with Adolfo Baruffi and with photography by Antonio Sturla, the pioneer of cinema in Ferrara. Together with Baruffi, Vancini filmed Pomposa (1950) and Camionisti, a documentary that was lost and afterwards found by the Cineteca di Bologna. Among his documentaries on the Po delta, critics paid close attention to Tre canne un soldo, which demonstrates Vancini's skill with color. We would like to point out that this documentary and Uomini della palude (1953) later inspired director Mario Soldati for the setting of La donna del fiume (1954). Vancini's most important documentaries also include Teatro minimo, with a voiceover by Giorgio Bassani, the story of an amateur theater company that performed plays in the Po delta area. Vancini traveled all over Italy to shoot his documentaries. An example of this is Portatrici di pietre, shot along Sicily's Tyrrhenian coast. This film bears witness to a human social condition, an important element of all documentaries by Vancini, whose mission was to uncover the realities of Italy. Important documents of history for us to study today.

Paolo Micalizzi

ALLUVIONE

Italia, 1950 Regia: Florestano Vancini, Adolfo Baruffi

■ Scen.: Vittorio Passerini. F.: Antonio Sturla. Prod.: Este Film ■ Digibeta. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

CAMIONISTI

Italia, 1950 Regia: Florestano Vancini, Adolfo Baruffi

■ Scen.: Aggeo Savioli. F.: Antonio Sturla. Mu.: Teo Uselli. Prod.: Este Film ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PORTATRICI DI PIETRE

Italia, 1952 Regia: Florestano Vancini

■ Sog.: Basilio Franchina. Scen.: Mario Bernardo. F.: Carlo Di Palma. Mu.: Franco Rajola. Prod.: Faretra Film ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale



Camionisti

TRE CANNE UN SOLDO

Italia, 1954 Regia: Florestano Vancini

■ Scen.: Gerardo Guerrieri. F.: Antonio Sturla. Mu.: Benedetto Ghiglia. Prod.: Este Film ■ 35mm. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

SOLLEONE

Italia, 1954 Regia: Florestano Vancini

■ F.: Anton Giulio Borghesi. Mu.: Benedetto Ghiglia. Prod.: Erre Gi Prod. Cinematografiche ■ 35mm, D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

TEATRO MINIMO

Italia, 1957 Regia: Florestano Vancini

■ Scen.: Giorgio Bassani. F.: Carlo Di Palma. Mu.: Franco Rajola. Prod.: A.M.Z. ■ 35mm. D.: 14'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

MARIO RUSPOLI, PRINCIPE DELLE BALENE E ALTRE RARITÀ

MARIO RUSPOLI, PRINCE OF WHALES AND OTHER RARITIES

A cura di / Curated by **Florence Dauman**

Grande dimenticato della storia del cinema documentario, Mario Ruspoli ne rappresenta, invece, una figura essenziale. Discendente da una famiglia principesca italiana del XIV secolo, è uno dei rari Ruspoli a lavorare per vivere. Il suo produttore e amico, Anatole Dauman, gli dedica un capitolo della propria autobiografia: "Col mio condiscipolo Mario, seguivamo i corsi a Montjoie, più attratti dall'ebbrezza delle nevi che dal fascino dello studio. La sua indole inventiva traspariva sotto la facondia per la quale si distingueva all'interno del nostro gruppo" (Anatole Dauman, *Souvenir-Écran*, Jacques Gerber 1989). Aggiunge: "Secondo Chris Marker, Mario era un Pico della Mirandola, tanto era vasta la sua cultura e straordinaria la sua conoscenza delle lingue". Collezionista di traliccioli, appassionato di entomologia e anche Reggente del Collège de 'Pataphysique en Physétérocratie, "conduceva una doppia esistenza, la propria e quella della sua passione del momento" (Jean Raspail).

Georges Sadoul lo riconobbe come "un maestro del *cinéma vérité*, che usava la macchina da presa vivente con efficacia e modestia". È nel 1958 che le sue conferenze per l'organizzazione Connaissance du Monde, portano Ruspoli a realizzare il suo primo cortometraggio per il cinema, *Les Hommes de la baleine*, sulla caccia al cetaceo da parte degli ultimi arpionatori delle Azzorre.

Questo film mostra già le premesse del cinema diretto, con un'etica paragonabile a quella di Vertov o Rouquier (*Farrebique*). Nel 1961 Ruspoli adotta una parte del cast tecnico utilizzato da Rouch e Morin per *Chronique d'un été* e il prototipo della macchina da presa Coutant accompagnata dal magnetofono Nagra. Con questi mezzi, gira nella Lozère con Michel Brault tre cortometraggi che segnano una svolta nella storia del cinema documentario: *Les Inconnus de la Terre*, *Regard sur la folie* e *La Fête prisonnière*. Nel 1963, in un rapporto scritto per l'Unesco che promuove la creazione di un "gruppo sincrono cinematografico leggero", Ruspoli lancia un autentico manifesto del cinema diretto: "È evidente, e in questo è insito un grave pericolo, che a partire da elementi reali si può architettare ogni sorta di menzogna, in una parola tradire sia la materia che i personaggi filmati. [...] Le inchieste del cinema diretto, infine, non devono servire a raggiungere delle conclusioni o fornire delle prove, ma a esporre i fatti; ad analizzare e a informare il pubblico, a renderlo consapevole dei problemi umani e sociali a cui devono essere apportate delle soluzioni".

Anatole Dauman disse di lui: "Il principe aveva perso un occhio in gioventù. L'occhio buono, al servizio del cinema diretto, si era posato su quegli uomini che giudicava più distanti dai comuni mortali: i cacciatori di balene, i dimenticati della terra, i reietti dei manicomi e, alla fine, gli uomini delle caverne".

Florence Dauman

One of the great forgotten names of documentary-making, Mario Ruspoli is, on the contrary, a fundamental figure of documentary film history. The descendent of a noble Italian family that dates back to the 14th century, Mario was one of the few Ruspolis who worked for a living. His producer and friend, Anatole Dauman, included a chapter on Ruspoli in his autobiography: "Mario and I studied at Montjoie together, more attracted to the poetry of the snow than the charm of studying. His inventive personality shone through the eloquence that differentiated him from our group" (Anatole Dauman, *Souvenir-écran*, Jacques Gerber, 1989). And he added: "According to Chris Marker, Mario was a Pico della Mirandola, with a vast cultural education and an extraordinary knowledge of languages". A collector of contraptions, a passion for entomology, and also a Regent of Collège de 'Pataphysique en Physétérocratie, "he led a double life, his own and whatever his passion was at the moment" (Jean Raspail).

Georges Sadoul acknowledged him as "a master of *cinéma vérité*, who used the living camera effectively and prudently". It was in 1958 that Ruspoli's conferences for Connaissance du Monde led him to making his first short feature for the movie theater, *Les Hommes de la baleine* about whale hunting by the last harpooners of the Azores. This film contains the foundations of direct cinema, with an ethical perspective similar to Vertov or Rouquier (*Farrebique*). In 1961 Ruspoli took part of the crew of the film *Chronique d'un été*, which Rouch and Morin had just completed, the prototype of the Coutant camera, and a Nagra tape recorder. With these means he and Michel Brault shot three shorts in Lozère that were a turning point in the history of documentary film: *Les Inconnus de la Terre*, *Regard sur la folie*, and *La Fête prisonnière*. In 1963, in a written report for the Unesco for the creation of a "lightweight synchronous film group", Ruspoli sketched out an authentic direct cinema manifesto: "It is evident that, and therein lies an inherent danger, elements of reality can be used to build a kind of lie, one word can betray the issue and the people filmed. This is a fundamental problem for direct cinema, which arises at the beginning of the project, continues through filming, and becomes even riskier during editing. [...] The investigations of direct cinema, in short, should expose facts rather than making conclusions about or proving them; to analyze and to inform the public, to make audiences aware of human and social problems that demand solutions".

Anatole Dauman said of him: "The Prince had been enucleated in his youth. His one good eye, in the service of direct cinema, had been directed towards the people he judged to be furthest away from the ordinary, such as whale hunters, forsaken peasants, asylum outcasts, and finally, cavemen".

Florence Dauman

LES HOMMES DE LA BALEINE

Francia, 1956 Regia: Mario Ruspoli

■ F.: Jacques Soulaire, Mario Ruspoli. Mo.: Henri Colpi, Jasmine Chasney. Mu.: Gilbert Rouget. Commento di Jacopo Berenizi [Chris Marker] interpretato da Gilles Quéant. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 26'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

“*Les Hommes de la baleine*, girato più o meno nello stesso periodo in cui John Huston filmava *Moby Dick*, priva delle sue ultime scusanti il film americano” (Eric Rohmer). È “un documentario di straordinario interesse: questo film ci rivela che in alcune isole delle Azzorre si pratica ancora ai nostri giorni la caccia al capodoglio con l’arpione in mano come ai bei tempi di *Moby Dick*” (André Bazin). “Mentre Mario si trovava all’estero nell’esercizio delle sue funzioni di ‘giramanovella’ per *Connaissance du Monde*, Henri Colpi montava il cortometraggio tratto dal film-conferenza e Marker ne scriveva il commento. Al suo ritorno, Mario trovò un film terminato, la cui ispirazione non sembrava corrispondere per niente alla sua [...] ma Mario, da buon principe, in seguito se ne mostrò soddisfatto, dato che la critica aveva applaudito questa collaborazione” (Anatole Dauman in *Souvenir-écran*). Sulla linea di Flaherty, Ruspoli era riuscito a far vivere “la più grande morte del mondo” agli spettatori attraverso il cinema. Rohmer scriverà: “Alla suspense, canonica nei film di finzione, si sostituisce un sentimento d’insicurezza ispirato dall’instabilità stessa della macchina da presa e i suoi bruschi *décadrage* quando la bestia si avventa sulla fragile imbarcazione. Non meno che l’audacia del cameraman, dobbiamo ammirare l’intelligenza con cui sono costantemente inanellate le immagini scelte”.

“*Les Hommes de la baleine*, shot around the same time John Huston was filming *Moby Dick*, robs the American movie of its justifications” (Eric Rohmer). It is “a documentary of extraordinary interest: this film shows us that in a few of the Azores islands whale hunting with a harpoon is still practiced today like it was in the times of *Moby Dick*” (André Bazin). “While Mario was abroad in his

role as ‘crank turner’ for *Connaissance du Monde*, Henri Colpi was editing the short of the film-conference and Marker was writing the commentary for it. On his return, Mario found the film complete, the inspiration of which did not seem to correspond at all with his [...] but Mario, the good prince he was, demonstrated his satisfaction afterwards since the critics had applauded this partnership” (Anatole Dauman in *Souvenir-écran*). Quoting Flaherty, Ruspoli was able to make viewers live “the greatest death on earth” through film. Rohmer wrote: “The standard suspense of fictional films is replaced with a sense of insecurity created by the unsteadiness of the camera and its abrupt *décadrage* when the beast hurls against the fragile boat. We must admire the audacity of the cameraman and the intelligent framing of the images chosen”.

LES INCONNUS DE LA TERRE

Francia, 1961 Regia: Mario Ruspoli

■ T. it.: *Gli sconosciuti della terra*. F.: Michel Brault, Quinto Albicocco, Roger Morillere. Commento di Michel Zeraffa interpretato da Gilles Quéant. Mo.: Jean Ravel, Lucienne Barthélémy. Su.: Danièle Tessier. Int.: Michel Zeraffa. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 35'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Durante un viaggio del generale De Gaulle nella Lozère nel 1961, egli dichiarò davanti alla miseria di quella regione sottosviluppata: “Aiutatevi che il Cielo vi aiuterà”. Poco tempo dopo, Mario Ruspoli, attaccato a questa terra per la presenza di uno zio parlamentare progressista, diede voce ai contadini dei calcari. Ruspoli ci presenta questa regione come il deserto della Francia, “crateri, calcari, caverne, la Lozère: il più affascinante dei paesi desolati, ammirevole in cartolina, come tutti gli inferni congelati. Su questa terra vana, popolata ma non abitata, si è radicato un pugno di uomini”. Questi sconosciuti della terra, sono i contadini poveri “troppo miserabili per essere romantici, e dato che comunque sono dei proprietari, non hanno il prestigio politico del proletariato” (Roland Barthes).

“Mario Ruspoli ha colto la voce delle cam-

pagne abbandonate. Con le loro stesse parole, con i loro volti e i loro gesti silenziosi, ha fatto parlare i diseredati di Francia” (Simone de Beauvoir). Questi contadini espongono i loro dubbi, le loro difficoltà e le loro attese riguardo alle decisioni governative. Contastin, l’istitutore Gazo, la famiglia Beaufils, tre fratelli e un contadino, testimoniano le vestigia della loro esistenza sotto lo sguardo attento del prototipo della macchina da presa rivoluzionaria Coutant, madre del *cinéma vérité*. Sostenuto dal *savoir-faire* di Michel Brault, “dei contadini che non hanno mai visto un film possono parlare direttamente attraverso il cinema, come se accadesse tutti i giorni” (Georges Sadoul).

During a trip to Lozère in 1961, General De Gaulle declared “Help each other so that Heaven will help you” when faced with the misery of this underdeveloped region. Shortly thereafter, Mario Ruspoli, who was attached to the region because of an uncle, a leftist member of the Parliament, gave voice to the limestone farmers. Ruspoli presents the region as the desert of France, “craters, limestone, caves, the Lozère: the most fascinating desolate land, magnificent on a postcard, like any frozen hell. On this fruitless land, peopled but not inhabited, a handful of men have put down roots”. These unknown figures are the poor farmers “too miserable to be romantic, and since they are land owners they lack the political prestige of the proletariat” (Roland Barthes).

“Mario Ruspoli captured the voice of the abandoned countryside. With their words, their faces, and their silent gestures, he gave voice to France’s underdogs” (Simone de Beauvoir). The farmers present their doubts, difficulties, and expectations regarding government decisions. Contastin, the tutor Gazo, the Beaufils family, three brothers, and a man who tills the earth narrate the remains of their existence captured by the prototype of the revolutionary Coutant camera, the mother of *cinéma vérité*. With the *savoir-faire* of Michel Brault, “farmers who have never seen a film speak directly through film, as if it happened every day” (Georges Sadoul).

REGARD SUR LA FOLIE LA FÊTE PRISONNIÈRE

Francia, 1961 Regia: Mario Ruspoli

■ T. int.: *Looking at Madness - A Party Imprisoned*. F.: Michel Brault, Quinto Albicocco, Roger Morillere. Commento di Antonin Artaud interpretato da Michel Bouquet. Mo.: Henri Lanoe, Jacqueline Meppiel, Henri Colpi. Su.: Danièle Tessier. Prod.: Argos films ■ HD Cam. D.: 53'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1961, sulla falsariga di *Les Inconnus de la terre*, Ruspoli realizza altri due film altrettanto emblematici di quello che definirà il 'cinema diretto', *Regard sur la folie* e *La Fête prisonnière*. Durante un'intervista, spiegherà: "Quando ho messo in piedi questa storia, il cui titolo iniziale era *Toi l'Auvergnat* (e che diventerà *Les Inconnus de la terre*), volevo solamente fare un film sui contadini. Poi mi sono accorto che nella Lozère troppi contadini finivano all'ospedale psichiatrico, ho voluto seguire questi casi; ciò si integrava ai miei studi sociologici... etnografici anche, dato che non vedo perché si dovrebbe riservare il termine di 'etnografia' alle popolazioni lontane. Lì si sarebbe dovuti chiamare alienati della terra" (da un'intervista di Nicole Zand su "Le Monde", 20 settembre 1962). Studiando le conseguenze della desertificazione della Lozère, Ruspoli ha scoperto l'ospedale psichiatrico di Saint-Alban diretto dal dottor Tosquelles, i cui metodi pionieristici hanno partecipato in notevole misura allo sviluppo della psichiatria istituzionale. La macchina da presa Coutant, sempre sulla spalla di Michel Brault, ci offre con abilità ed empatia immagini fino ad allora inedite dell'universo manicomiale. Jean-Paul Sartre dichiarerà che *Regard sur la folie* "non è un documentario; ci invita con immagini ammirevoli a fare esperienza per la prima volta della malattia mentale; in tutto ciò che essa possiede di così vicino e di così lontano ci fa comprendere allo stesso tempo che gli uomini non sono tutti pazzi, ma che tutti i pazzi sono uomini".

In 1961 Ruspoli made two other films along the lines of Les Inconnus de la terre that were just as emblematic of his 'direct cinema', Regard sur la folie and La Fête prisonnière. In an interview



Les Inconnus de la terre

he said: "When I put together this story, originally titled Toi l'Auvergnat (which would become Les Inconnus de la terre), I just wanted to make a film about farmers. I then realized that in Lozère too many farmers ended up at the psychiatric hospital, and I wanted to follow their stories; these melded with my sociological studies... ethnographic as well, because I don't see why the term ethnography should only be used for exotic populations. They should have been called the estranged of the earth" (from an interview with Nicole Zand for "Le Monde", September 20, 1962). While studying the consequences of the desertification of Lozère, Ruspoli discovered the psychiatric hospital of Saint-Alban run by Doctor Tosquelles, whose pioneering methods contributed significantly to the development of institutional psychiatry. The Coutant camera, once again on the shoulder of Michel Brault, captured images of the mental asylum world with an ability and empathy that had not been seen before. Jean-Paul Sartre went on to say that Regard sur la folie "is not a documentary; it invites us with impressive images to experience mental illness for the first time; everything that it contains that is so close and so far away helps us understand at the same time that the men are not insane but that all the insane are men".

LE DERNIER VERRE

Francia, 1964 Regia: Mario Ruspoli

■ F.: Etienne Becker, Denis Clerval. Mo.: Eva Zora. Su.: René Levert. Prod.: Les Films Armorial ■ HD Cam. D.: 28'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Dirigendo sempre la sua macchina da presa verso gli esclusi, Ruspoli dona la parola a coloro che non ce l'hanno. Questa volta è l'emozionante confessione di un alcolizzato durante una nuova cura disintossicante a testimoniare le aspirazioni e il talento dell'autore. Nel rapporto scritto per l'Unesco, spiega: "Farsi dimenticare, appartenere al paesaggio, confondersi con la folla, è un'attitudine fondamentale per il cineasta che cerca di avvicinarsi alla realtà. Deve abbandonare ogni elemento appariscente della personalità, ogni dettaglio che lo farebbe notare. I tecnici del cinema diretto sono anche degli psicologi e la loro attitudine di dissimulazione necessita una conoscenza profonda del comportamento umano legata alla passione della sua analisi".

Attraverso questo personaggio ai bordi dell'abisso si ritrovano diverse tematiche che hanno percorso la vita di Mario Ruspoli, come la musica e l'alcol. Da notare

che le confidenze più personali del paziente sono in voce off e che i suoi dolorosi ricordi fanno eco ai versi strazianti della poesia di Antonin Artaud all'inizio di *Regard sur la folie*.

Aiming his camera once again at the excluded, Ruspoli gives voice to those who have not been heard. This time it is the emotional confession of an alcoholic while undergoing a new detoxification treatment that demonstrates the aspirations and talent of the filmmaker. In his report for Unesco, he explains: "To be forgotten, become part of the landscape, be lost in the crowd is fundamental for a filmmaker who wants to get close to reality. He must let go of the conspicuous qualities of his personality, of any detail that would make him noticed. Direct cinema filmmakers are also psychologists, and their ability to disappear requires deep knowledge of human behavior and a passion for its analysis".

*This character on the edge of an abyss embodies many of the themes that have spanned Mario Ruspoli's life, such as music and alcohol. The patient's most personal secrets are off camera and his painful recollections echo the heartbreaking poetry of Antonin Artaud's text at the beginning of *Regard sur la folie*.*

VIVE LA BALEINE

Francia, 1972 Regia: Mario Ruspoli, Chris Marker

■ Mo.: Chris Marker. Su.: Chris Marker. Mu.: Lalan. Voci: Casamayor, Valerie Mayoux. Prod.: Argos Films ■ HD Cam. D.: 17'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films e Fondazione Cineteca di Bologna

Sotto questo semplice titolo, gli autori propongono un elogio della balena e un monito contro la sua imminente estinzione in caso di prosecuzione del suo massacro su scala industriale. Attraverso questo simbolo simpatico, si può evidentemente leggere il destino del pianeta stesso, a cui la balena somiglia per la sua densità, la sua rotondità e le minacce che su di essa pesano. All'equilibrio di una caccia condotta a misura d'uomo, giustificata dalle necessità di un'economia di sussistenza e svolta nei limiti di una sorta di



Vive la baleine

artigianato (e inoltre lasciando – è un punto di vista morale, ma la morale è talvolta l'ombra portata dalla necessità – una qualche chance alla balena stessa) hanno fatto seguito la caccia industriale, con il cannone lancia-arpioni, “bomba atomica delle balene” e le enormi navi-fabbriche giapponesi e sovietiche. Il risultato è, per esempio, l'ecatombe delle balene azzurre. Il commento di Chris Marker, tinto d'ironia e lirismo, ci mette in guardia contro la follia espansionista della nostra società industriale, denunciando la minaccia rappresentata dall'industria della caccia alla balena che ha perduto le sue giustificazioni economiche, e la cui finalità consiste nel perpetuare se stessa.

Avversari complementari dalla notte dei tempi, l'uomo e la balena, passata una certa soglia, si ritrovano solidali, e uccidere l'una comincia a mettere l'altro in pericolo, così “ogni balena che muore ci trasmette, come una profezia, l'immagine della nostra propria morte” (Chris Marker).

With this simple title, the filmmakers sing the praises of the whale and warn against its imminent extinction if wide scale slaughter of the animal continues. This charming symbol provides a means for reading the fate of our planet, which the

whale resembles for its density, roundness, and the threats surrounding it. The sustainability of an old form of whale hunting justified by the needs of a subsistence economy (and – though a moral point of view, but morality is at times the shadow cast by necessity – giving the animal itself a chance) was followed by industrial whale hunting with harpoon cannons, “the atomic bomb for whales”, and huge Japanese and Soviet ship-factories. This resulted in, for example, the mass slaughter of the blue whale.

Chris Marker's commentary, tinged with irony and lyricism, warns us against the wild expansionism of our industrial society and denounces the threat created by a whale hunting industry that has lost its economic justifications and the purpose of which is merely to perpetuate itself. Enemies since time immemorial, at a certain point man and whale become united, and killing one endangers the other: “Each whale that dies communicates, like a prophecy, an image of our own death” (Chris Marker).

Tutti i film di Mario Ruspoli sono stati restaurati nel 2012 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Argos Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai migliori elementi oggi disponibili. Il restauro

dell'immagine è stato eseguito digitalmente a risoluzione 2K a partire dal blow up 35mm, stampato all'epoca. Il restauro del suono è stato realizzato a partire dal negativo ottico originale / These films were restored in 2012 by Cineteca di Bologna in collaboration with Argos Film. The restoration, carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory, was based on the best available elements. The digital restoration of the image was made on the 2K digitization of the 35mm blow up, printed when the films were released. The restoration of the soundtrack was based on the original optical negative.

MARIO RUSPOLI, PRINCE DES BALEINES ET AUTRES RARETÉS

Francia, 2011 Regia: Florence Dauman

■ F., Su.: Noel Very, Benjamin Wolf, Florence Dauman. Mo.: Florence Dauman, Lucas Fretin, Claudine Kaufmann. Testimonianze di: Raymond Bellour, Michel Brault, Yves Coppens, Françoise Gilot, Richard Leacock, Albert Maysles, Edgard Morin, D.A. Pennebaker. Con la collaborazione di Dominique Ruspoli e Noel Very. Prod.: Florence Dauman ■ Digibeta. D.: 76'. Versione francese / French version ■ Da: Argos Films

Mario, amico d'infanzia di mio padre, che in seguito produsse i suoi primi film, divenne rapidamente il miglior compagno della mia infanzia, che arricchì in modo delizioso. Il suo primo intervento, ripetuto molte volte per il mio più grande spasso, fu di arrotolarmi nel tappeto dell'ingresso, caricare questo fardello informe sulle sue spalle, penetrare nel salone dove si trovavano diversi invitati prima di passare a tavola, srotolare il tappeto in mezzo alla stanza presentando... Cleopatra!

Malgrado il ruolo essenziale che ha ricoperto nella storia del cinema documentario, Mario Ruspoli e la sua opera rimangono ingiustamente misconosciuti. La sua vedova, Dominique Ruspoli, mi ha contattato affinché Argos Film producesse un film su Mario. L'idea mi è piaciuta immediatamente e ho voluto restituire io stessa al Principe ciò che gli è dovuto. "Finalmente l'omaggio che meritava", dirà il suo amico Chris Marker dopo aver visto questo documentario.

Dominique ci portò dei tesori provenien-



Mario Ruspoli

ti dalla loro casa di L'Isle-sur-la-Sorgue. Bobine di film, bande sonore Nagra, foto, dipinti. È così che tutta la colonna sonora del documentario proviene esclusivamente dall'opera musicale di Mario. Immagini d'archivio, film di famiglia, testimonianze di congiunti, collaboratori, amici (Edgar Morin, Yves Coppens, Brigitte e Gilles Delluc, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Michel Brault, Albert Maysles) hanno arricchito il documentario.

Realizzare un documentario non è sufficiente per rendere a un autore un omaggio degno di questo nome. Bisogna consentire ai suoi film di essere visti. E sono stati Gian Luca Farinelli e la Cineteca di Bologna, e non io, a dare nuova vita all'opera di Mario, restaurando tutti i film prodotti da Argos, e permettendo loro, così, di affascinare un nuovo pubblico.

Florence Dauman

Mario, a childhood friend of my father (who later produced his films), quickly became my favorite companion in childhood, which he delightfully enriched. His first move, which was repeated many times to my great entertainment, was to roll me up in the entryway carpet, heave this shapeless bundle on his shoulders, go into the living room where various guests were before dining, unroll the carpet in the middle of the room and present... Cleopatra!

Despite his pivotal role in documentary film history, Mario Ruspoli and his work have been unjustifiably ignored. His widow, Dominique Ruspoli, contacted me so that Argos Film would produce a movie about Mario. The idea struck me immediately, and I wanted to give back to the Prince what he was owed. "Finally, the tribute he deserved" were the words of his friend Chris Marker after having seen the documentary.

Dominique brought us wonderful gems from their house in L'Isle-sur-la-Sorgue. Reels of film, Nagra soundtracks, photos, paintings. All the music in the documentary is the work of Mario. Archive images, family movies, testimony of his relatives, collaborators, and friends (Edgar Morin, Yves Coppens, Brigitte and Gilles Delluc, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Michel Brault, Albert Maysles) have been selected for the film.

Making a documentary is not enough of a tribute to a filmmaker worthy of the name. Mario's films must have the opportunity to be seen. It was Gian Luca Farinelli and Cineteca di Bologna, and not I, that gave new life to Mario's work, restoring all the films produced by Argos and hence allowing them to enthrall audiences once again.

Florence Dauman

PROGETTO ROGOSIN

ROGOSIN PROJECT

BLACK ROOTS

USA, 1970 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: J. Robert Wagner. Mo.: Ruth Schell. Int.: Jim Collier, Gary Davis, Larry Johnson, Florynce Kennedy. Prod.: Lionel Rogosin ■ DCP. D.: 56'. Versione inglese / English version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente da Cineteca di Bologna e Rogosin Heritage Inc. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un internegativo 16mm e da un negativo suono conservati presso Anthology Film Archives, New York / Digitally restored by Cineteca di Bologna and Rogosin Heritage Inc. at L'Immagine Ritrovata laboratory. The restoration is based on a 16mm internegative and a sound negative preserved at Anthology Film Archives, New York

Dopo *Come Back, Africa, On the Bowery e Good Times, Wonderful Times*, il progetto di recupero dell'opera di Lionel Rogosin giunge con *Black Roots* al suo quarto capitolo. Come per i film precedenti, Rogosin non si adagia su schemi precostituiti, ma reinventa ancora una volta le forme del suo cinema, nella convinzione che ogni opera sia una sorta di organismo unico, nutrito da luoghi, persone e storie peculiari. Quella che rimane immutata è la necessità urgente di calare il cinema nelle pieghe più distorte della contemporaneità, per far vibrare una presa di posizione netta contro le derive fasciste, repressive e distruttive del nostro vivere sociale. *Black Roots* fa conversare a briglia sciolta cinque afroamericani attorno al tavolo di un caffè: tra ricordi familiari, osservazioni sul presente e precise volontà di rovesciare le ingiustizie, emerge un quadro potentissimo dove si intersecano orgoglio nero, rabbia, scorporamento, buonumore, combattività e bellezza. Siccome i personaggi in questione sono anche musicisti eccezionali, e si prestano

a lunghe performance improvvisate, il film è anche l'occasione per ascoltare ottima musica che affonda le proprie radici nella cultura dei neri d'America.

Andrea Meneghelli

After Come Back, Africa, On the Bowery, and Good Times, Wonderful Times, the restoration of Lionel Rogosin's films reaches its fourth chapter with Black Roots. As with his previous films, Rogosin does not depend on preconceived ideas but reinvents the form of his cinema with the conviction that every piece of work is a kind of unique organism, nourished by particular places, people, and stories. What remains unchanged is his need to take cinema into the deepest folds of the contemporary world – to take a position against the fascist, repressive, and destructive drifting of our social lives. Black Roots gets a group of five African Americans talking around a café table: among family memories, observations about the present, and the desire to reverse injustices emerges a powerful picture of black pride, anger, discouragement, mirth, combativeness, and beauty. As the characters are all excellent musicians who put on long improvised performances, the film is also an occasion to hear the wonderful music that thrives throughout American black culture.

Andrea Meneghelli

BITTER SWEET STORIES TALKING ABOUT BLACK ROOTS

Francia-USA, 2012

Regia: Michael Rogosin

■ Mo.: Michael Rogosin, Heather Shapiro. Op.: Zac Levy, Lloyd Ross, Heather Shapiro. Int.: Ruth Schell, Jim Collier, Gerald B. Lefcourt,

Allan Evens. Prod.: Michael Rogosin per Rogosin Heritage Production ■ Digibeta. D.: 25'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Rogosin Heritage Production

Black Roots, quarto film di Lionel Rogosin, è incentrato sull'esperienza dei neri nell'America degli anni Settanta. Una storia orale che utilizza il canto, storie dolci e amare per illustrare i problemi dei neri americani nell'America dei bianchi. *Bitter Sweet Stories – Talking about Black Roots* è un documentario sulla lavorazione di *Black Roots* e ne esplora l'ispirazione e il processo creativo. Attraverso interviste a Ruth Schell, sua montatrice per questo film, e a Jim Collier, uno dei protagonisti, ci offre una nuova prospettiva sull'opera di Rogosin e un assaggio della vita delle persone che animarono il film. Scopriamo chi sono, perché hanno raccontato la loro storia e come si sono ritrovati sul set con Lionel Rogosin.

Michael Rogosin

Black Roots, Lionel Rogosin's fourth film is aimed at revealing the black experience in 1970s America. It is a unique oral history that uses song and bittersweet stories to illustrate the difficulties of black people living in a white America. Bitter Sweet Stories Talking about Black Roots is a documentary about the making of Rogosin's film. It further explores his creative process and inspiration. With interviews featuring Ruth Schell the editor of Black Roots, and Jim Collier one of the participants in the film, it gives us a new perspective on Rogosin's work and a peak into the lives of the people featured in the original Black Roots film. We find out who these figures are, why they told their stories and how they found their way onto Rogosin's set.

Michael Rogosin





LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine

PASSAGGIO IN INDIA. BREVE OMAGGIO DI CINEFILI A CINEFILI

A PASSAGE TO INDIA. A SHORT TRIBUTE TO CINEPHILES BY CINEPHILES

Questa breve incursione nel cinema indiano è il frutto di una serie fortunata di incontri che hanno come comune denominatore la cinefilia. Il primo dei cinefili è Martin Scorsese, che nel 2008, lavorando al documentario su George Harrison e attraverso Ravi Shankar, scopre il film musicale *Kalpana*, scritto, diretto e coreografato dal fratello di Ravi, Uday Shankar.

Scoperto da Anna Pavlova negli anni Venti e osannato dalle platee prima europee, poi indiane, Uday Shankar – di cui James Joyce scrisse: “Si muove sul palcoscenico come una semi-divinità” – realizzò *Kalpana* verso la fine della sua carriera. Il film, visionario e tecnicamente e artisticamente innovativo, riscosse uno straordinario successo per poi scomparire del tutto dagli schermi. Nel 1967 Uday Shankar inviò al National Film Archive of India di Pune un internegativo di *Kalpana*, al fine di conservare il film e di permettere la stampa di nuove copie da proiezione.

Per moltissimi anni una causa giudiziaria ha impedito al film di essere proiettato e solo nel 2012, grazie all'impagabile sostegno di un altro cinefilo, Shivendra Singh, la World Cinema Foundation è riuscita a restaurarlo e a garantirgli nuova vita sul grande schermo.

Shivendra Singh è anche l'autore e il produttore di *Celluloid Man*, storia del cinema indiano attraverso il ritratto di Paramesh Krishnan Nair, storico e cinéphile di fama internazionale, allievo e amico di Ritwik Ghatak, fondatore del National Film Archive of India (di cui è stato direttore per oltre tre decenni), curatore delle prime retrospettive in India dedicate a Bergman, Kurosawa, Wajda, Jancsó, Zanussi, De Sica, Fellini, Antonioni.

Completa il nostro omaggio un restauro a lungo atteso, il capolavoro di Ghatak *Meghe Dhaka Tara* (*La stella nascosta*), definito da Serge Daney “uno dei cinque o sei più bei melodrammi della storia del cinema”.

Cecilia Cenciarelli

This foray into Indian film is the result of a series of serendipitous encounters that share a common denominator: cinephilia. The first cinephile is Martin Scorsese, who in 2008 was working on a documentary about George Harrison and through Ravi Shankar discovered the musical film Kalpana, written, directed and choreographed by Ravi's brother, Uday Shankar.

Discovered by Anna Pavlova in the Twenties and praised first by European audiences and then in India, Uday Shankar – of whom James Joyce wrote: “He moves on the stage like a demigod” – made Kalpana towards the end of his career. The visionary and artistically innovative film was extraordinarily successful and then completely vanished from the screen. In 1967 Uday Shankar sent an internegative of Kalpana to the National Film Archive of India in Pune, for conservation and the reprinting of new copies for screening.

For many years a lawsuit prevented Kalpana from being screened. Finally in 2012, thanks to the immense support of another cinephile, Shivendra Singh, the World Cinema Foundation restored it, ensuring the work a second life on the screen.

Shivendra Singh is also the director and producer of Celluloid Man, the history of Indian cinema through the portrait of Paramesh Krishnan Nair, a historian and cinephile of international fame, student and friend of Ritwik Ghatak, founder of the National Film Archive of India (of which he was director for over three decades), curator of the first Indian retrospectives on Bergman, Kurosawa, Wajda, Jancsó, Zanussi, De Sica, Fellini, and Antonioni.

Our tribute is completed by the much awaited restored version of Meghe Dhaka Tara (The Cloud-Capped Star) a masterpiece by Ghatak, described by Serge Daney as “one of the five or six most beautiful melodramas of film history.”

Cecilia Cenciarelli

MEGHE DHAKA TARA

India, 1960 Regia: Ritwik Ghatak

■ T. it: *La stella nascosta*. T. int.: *The Cloud-Capped Star*. Sog.: da un racconto di Shaktipada Rajguru. Scen.: Ritwik Ghatak. F.: Dinen Gupta. Mo.: Ramesh Joshi. Mu.: Jyotirindra Maitra. Int.: Supriya Chowdhury (Nita), Anil Chatterjee (Shankar), Bijan Bhattacharya (Taran, il padre), Gita Dey (la madre), Gita Ghatak (Gita), Dwiju Bhawal (Mantu, il fratello), Niranjana Roy (Sanat). Prod.: Chitrakalpa. Pri. pro.: 14 aprile 1960 ■ DCP. D.: 126'. Bn. Versione bengalese / Bengali version ■ Da: National Film Archive of India ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale, dal negativo suono e da un controtipo positivo combinato provenienti dal National Film Archive of India / The restoration was carried out by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It was based on the original camera negatives, original sound negative and a combined dupe positive coming from the National Film Archive of India.

Il linguaggio cinematografico è un linguaggio universale e, allo stesso tempo, profondamente nazionale. Vale a dire che bisogna far fondere queste due dimensioni l'una nell'altra attingendo ai simboli e agli archetipi del nostro paese. [...] È perché, sì, evidentemente, io mi ispiro ad alcuni modelli stranieri. Bisogna rubare ai grandi maestri, a quello che c'è di universale. Una certa dose di assimilazione, un'altra di sintesi, ecco di cos'è fatta questa ricerca. Noi abbiamo cercato di creare una corrente. Ma eravamo solo degli individui, come tanti uccelli solitari. All'epoca, la situazione del paese rendeva impossibile ogni movimento unitario. Io sentivo le cose alla mia maniera; gli altri alla loro e tuttavia c'è stata sempre un'unica e comune ricerca.

Ogni artista ha il dovere di preservare la propria capacità di stupore, di rimanere interiormente vigilante ed eternamente vergine. Senza questa facoltà gli sarà impossibile compiere grandi cose. Il sottile segreto che si nasconde dietro ogni atto

di creazione consiste sostanzialmente nel soffermare il proprio sguardo su ogni cosa, nel fissarla in una silenziosa meraviglia, nel lasciarsi affascinare da qualche oggetto passeggero o nell'abbandonarsi alla pienezza del piacere, poi dopo lungo tempo, venuta la tranquillità, nell'estirpare questo sentimento intimo dal granaio del proprio spirito, dargli una forma e soffiargli la vita. In un modo o nell'altro, ogni artista riesce a trasportare con sé la propria infanzia, la conserva nascosta in tasca fino all'età adulta. Se gli sfugge, non è più che un vecchio barbogio; ha cessato di essere un artista e diviene un teorico. L'infanzia è uno stato mentale estremamente fragile, uno stato di ripiegamento in se stessi, alla maniera di quelle piante selvatiche e delicate che appassiscono al minimo contatto. Al contatto grossolano del quotidiano, l'infanzia si sfalda, avvizzisce e perde la sua energia. Ogni artista ha forzatamente conosciuto questa esperienza.

Ritwik Ghatak



Meghe Dhaka Tara

Aggiungete le linee oblique, gli alberi, le rive del fiume, il treno, che sembrano perdere l'equilibrio a causa della tensione tra il vuoto e il pieno. Aggiungete il canto, le sue rincorse, i suoi terreni sconosciuti, le sue cadute, le sue risalite improvvisate, il rumore del treno che lo attraversa sdoppiandone e affrettandone il ritmo. Aggiungete i movimenti spasmodici di Shankar. La lenta variazione degli spostamenti di Nita. Otterrete un'immagine nella quale, con tre inquadrature semplicissime, Ghatak conferisce al suo film una modulazione fatta di scontri e conflitti, qui ancora contenuti, e un disequilibrio formale in ogni istante, come un'eco al disequilibrio storico e personale che costituisce lo sfondo melodrammatico a tutti i suoi film: la divisione del Bengala.

Raymond Bellour

The language of film is universal and deeply national all at once. That is to say that these two dimensions must be made one by drawing on the symbols and archetypes of our country. [...] It is the reason why, yes, I am obviously inspired by a few foreign models. The great masters should be stolen from, what is universal as well. A certain amount of assimilation, another of synthesis, that's what this search is made of. We tried to create a movement. But we were just individuals, like many solitary birds. At the time, the country's situation made any unified movement impossible. I felt things in my own way; everyone else in theirs, and nevertheless there was always this one, common search.

Every artist has the duty to preserve his capacity to be surprised, to be internally vigilant and eternally virgin. Without this ability, it will be impossible for him to achieve great things. The subtle secret concealed in every act of creation basically consists in pausing to observe every single thing, in capturing it in a silent wonder, in being enchanted by a passing object, or giving in to pleasure's totality, and then after a long time, once the calm has returned, in uprooting this intimate feeling from within one's own spirit, giving it form, and breathing life into it. In one way or another, every artist manages to carry his childhood with him, keeps it in his pocket into adulthood. If it eludes him, he is nothing more than a foyey; he ceases to be an artist and becomes a

theorist. Childhood is an extremely fragile state of mind, a state of folding in on oneself, like those wild yet delicate plants that wither at the slightest touch. Childhood crumbles, withers and loses its energy with the crude touch of the everyday. Every artist has had this experience.

Ritwik Ghatak

Add the oblique lines, trees, river banks, the train, which seem to lose their balance due to the tension between empty and full. Add the song, its surges, its subtle plains, its falls and sudden rises, the train noise that cuts through it, dividing and accelerating the rhythm. Add Shankar's spasmodic gestures. The slow variation of Nita's movements. Then you have an image in which, in three very simple shots, Ghatak creates a modulation fed by collisions and conflicts, here still contained, and a formal imbalance in every moment, like an echo of the historical and personal imbalance that creates the melodramatic backdrop to all his films: the partition of Bengal.

Raymond Bellour

CELLULOID MAN A FILM ON P.K. NAIR

India, 2012

Regia: Shivendra Singh Dungarpur

■ F.: Santosh Thundiyil, K.U. Mohanan, Avik Mukhopadhyay, P.S. Vinod, H.M. Ramachandra, R.V. Ramani, Vikas Sivaraman, Mahesh Aney, Ranjan Palit, V. Gopinath. Mo.: Irene Dhar Malik. Mu.: Ram Sampath. Su: Mohandas. Int.: P.K. Nair, Krzysztof Zanussi, Lester James Peries, Vidhu Vinod Chopra, Saeed Akhtar Mirza, Gulzar, U.R. Ananthamurthy, Kumar Shahani, Naseeruddin Shah, Adoor Gopalakrishnan, Mahesh Bhatt, Rashid Irani, Shabana Azmi, Girish Kasaravalli, Ketan Mehta. Prod.: Dungarpur Films ■ 35mm. D.: 163'. Versione inglese / English version ■ Da: Dungarpur Films

L'idea ha cominciato a prendere forma durante una conversazione tra cinefili a proposito di P.K. Nair e di cosa stesse facendo adesso che era in pensione. Avevo frequentato il Film Institute di Pune, e per me Nair era una figura indistinta nella sala oscura, presente a tutte le proiezioni: scribacchiava sul suo taccuino alla luce

di una piccola pila, avvolgeva e riavvolgeva rulli di pellicola, gridava istruzioni al proiezionista e guardava, guardava film in continuazione. Provavamo sempre un po' di soggezione nei suoi confronti, e quando cercavamo un film salivamo intimiditi le scale di legno scricchiolanti che portavano al suo ufficio. Non conoscevo nessun altro capace di dire esattamente in quale rullo si trovasse una certa scena.

Di passaggio a Pune, ho scoperto che l'archivio era rimasto orfano: pizze arrugginite abbandonate nell'erba, scaffali ricoperti di spesse ragnatele e il vecchio ufficio di Nair ridotto a un deposito di cianfrusaglie. Allora ho ripensato a quell'uomo eccezionale che aveva dedicato tutta la sua vita a raccogliere film e mi sono detto che la sua eredità non doveva essere dimenticata.

Nair aveva cominciato ad appassionarsi al cinema fin da piccolo. Anche allora era un collezionista... collezionava matrici di biglietti, locandine cinematografiche e persino i talloncini emessi dalle banche a moneta sui quali figuravano i divi dell'epoca. Era destinato a diventare un grande collezionista di film: fu così che nacque il National Film Archive indiano.

Pochi sanno che in India furono girati ben 1700 film muti: solo nove pellicole sono sopravvissute, grazie all'impegno di Nair, spintosi fin nelle zone più remote del paese alla ricerca di film rari. Durante uno dei suoi viaggi è riuscito a salvare ciò che era rimasto della produzione di Dadasaheb Phalke, e se quest'ultimo è oggi considerato il padre del cinema indiano è merito di Nair. Era un archivista scrupoloso e democratico: tentava di salvare qualsiasi film gli capitasse sotto mano.

Ha influenzato intere generazioni di registi, in particolare quelli del Nuovo Cinema indiano come Mani Kaul, Kumar Shahane, Adoor Gopalakrishnan e soprattutto John Abraham. Ha offerto a noi studenti la possibilità di guardare film che altrimenti non avremmo mai potuto vedere, e nei quali abbiamo scoperto noi stessi: è in essi che abbiamo trovato l'aspirazione a diventare i nuovi Tarkovskij, Fellini o Ray. Molti membri prestigiosi della comunità cinematografica indiana si sono fatti avanti per parlare di Nair e del lavoro di una vita per il cinema, per parlare con grande rispetto della sua memoria enciclopedica, dell'entusiasmo che lo portava

a condividere con gli altri un nuovo film (a volte persino alle sei del mattino) e soprattutto della sua passione per il cinema. Le parole di Nair fanno rivivere davanti ai nostri occhi la storia del cinema indiano. Ne emerge il ritratto di un uomo così innamorato del cinema da mettere in secondo piano persino la sua famiglia in nome di quell'ossessione. Nair non è semplicemente il fondatore del National Film Archive, ma un museo vivente del cinema. Anche in pensione ha scelto di vivere a pochi passi dall'archivio che si occupa della sua eredità. Il fatto stesso che l'India abbia un patrimonio cinematografico è merito dell'impresa straordinaria di quest'uomo. Non ce ne sarà un altro come lui.

Shivendra Singh Dungarpur

The germ of an idea took shape in a casual conversation with fellow cinephiles discussing Mr P.K. Nair, wondering how he was coping with retirement. As a student at the Film Institute, Pune, I remembered Mr Nair as a shadowy figure in the darkened theatre, ever present at all screenings, scribbling industriously in a notebook by the light of a tiny torch – winding and unwinding reels of film, shouting instructions to the projectionist and always, always watching films. We were all a little in awe of him and had to muster up the courage to climb the creaking wooden stairs to his office to request to watch a particular film. He was the only person I knew who could tell you exactly in which reel of a film a particular scene could be found.

On a trip to Pune, I arrived to find that the Archive had been orphaned: rusting cans lying in the grass, thick cobwebs hanging from the shelves in the vaults and Mr Nair's old office a junkyard. I thought about this remarkable man who had devoted his life to collecting these films and I was determined that his legacy should not be forgotten.

Mr Nair's fascination with cinema began as a child. He was a collector even then... collecting ticket stubs, lobby cards, even weighing machine tickets sporting pictures of the stars of the day. He grew up to be a great collector of films – and so the National Film Archive of India was born. Few are aware that 1700 silent films were made in India of which only 9 survive



Celluloid Man – A Film on P.K. Nair

thanks to the efforts of Mr Nair. He travelled to remote parts of India in search of rare films. On one of these journeys he was able salvage all that was left of Dadasaheb Phalke's films. The fact that Dadasaheb Phalke is recognized today as the father of Indian cinema is Mr Nair's doing. He was truly democratic as an archivist trying to save any film that he could get his hands on.

He has influenced generations of filmmakers especially those of the Indian New Wave like Mani Kaul, Kumar Shahane, Adoor Gopalakrishnan, and most importantly John Abraham. As students, he gifted us the opportunity to watch films that otherwise we might never have had the chance to see. We found ourselves through these films that shaped our minds and made us aspire to be the next Tarkovsky, Fellini or Ray.

Many eminent members of the Indian film fraternity have come forward to speak about Mr Nair and his life's work in the film. They speak about the great respect they have for his encyclopedic memory for films, his excitement to share a new film

sometimes even at 6 am, and above all his passion for film.

As Mr Nair speaks, we see the history of Indian cinema unfold. What emerges is a portrait of a man so in love with cinema that even his family had to take a back-seat to his obsession. Mr Nair is not just the founder of the National Film Archive, but a living breathing museum of cinema. Even in retirement, he chooses to stay across the road from the Archive watching over his legacy. The fact that India has a cinematic heritage at all is the single-handed achievement of this man. There will be no one like him again.

Shivendra Singh Dungarpur

KALPANA

India, 1948 Regia: Uday Shankar

Scheda a pagina / See page 79

WORLD CINEMA FOUNDATION 2012

La World Cinema Foundation è una naturale estensione del mio amore per il cinema. Vent'anni fa, insieme ai miei colleghi registi abbiamo costituito la Film Foundation per contribuire alla salvaguardia del cinema americano. Molto è stato fatto e molto resta ancora da fare, ma la Film Foundation ha gettato le basi su cui è possibile continuare a costruire e credo che oggi esista finalmente una coscienza del restauro cinematografico. La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i paesi in via di sviluppo a salvaguardare il loro patrimonio cinematografico. Vogliamo contribuire a rafforzare e a sostenere il lavoro degli archivi di tutto il mondo e fornire una risorsa ai paesi che non dispongono delle competenze o delle strutture tecniche per operare in modo indipendente. È per me un onore essere affiancato nel Consiglio direttivo da Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro González Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Kar-wai Wong, Zhuangzhuang Tian e da altri registi che condividono con noi questo obiettivo.

Martin Scorsese, Presidente

The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Twenty years ago, together with my fellow film-makers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness. The World Cinema Foundation is being created to help developing countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international archives, and provide a resource for those countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves. I am honoured to be joined on the Advisory Board of by Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro González Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Kar-wai Wong, Zhuangzhuang Tian and other filmmakers who share the common goal.

Martin Scorsese, Chairman

OFFICIAL SPONSOR: DOHA FILM INSTITUTE



LEWAT DJAM MALAM

Indonesia, 1954 Regia: Usmar Ismail

■ T. int.: *After the Curfew* [Dopo il coprifuoco]. Scen.: Usmar Ismail, Asrul Sani. F.: Max Tera. Mo.: Sumardjono. Scgf.: Abdul Chalid. Mu.: G.R.W. Sinsu. Su.: B. Saltzmann. Int.: A.N. Alcaff (Iskandar), Netty Herawaty (Norma), R.D. Ismail (Gunawan). Prod.: Persari, Perfini ■ DCP. D.: 101'. Versione indonesiana / Indonesian version ■ Da: World Cinema Foundation / National Museum of Singapore ■ Restaurato nel 2012 da National Museum of Singapore e da World Cinema Foundation con il supporto di Konfiden Foundation e Kineforum del Jakarta Arts Council. Il restauro è stato eseguito da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da materiali originali conservati alla Sinematek Indonesia. Un ringraziamento speciale alla famiglia di Usmar Ismail / Restored in 2012 by the National Museum of Singapore and the World Cinema Foundation, with support from the Konfiden Foundation and Kineforum of the Jakarta Arts Council. The restoration work was conducted by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from original film elements preserved at the Sinematek Indonesia. Special thanks to the Usmar Ismail family

Dopo il coprifuoco racconta con intensità e passione un cruciale momento di conflitto nella storia indonesiana: le conseguenze della Rivoluzione repubblicana (1945-49) che pose fine al dominio olandese. Il risultato è un film di grande forza drammatica e visiva sulla rabbia e la disillusione, sul sogno di una nuova società svilito e deformato dalla repressione governativa e da una borghesia compiacente.

L'intera produzione di Ismail, considerato il padre del cinema indonesiano, è caratterizzata dall'attenzione per l'incessante evoluzione della società del suo paese. Il regista, che esordì come drammaturgo, negli anni dell'occupazione giapponese fondò il collettivo teatrale Maya. In quel periodo sviluppò anche un interesse per il cinema. Alla fine degli anni Quaranta girò i suoi primi film con Andjar Asmara e nel 1950 fondò la Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesian), che considerò il vero inizio della propria carriera di cineasta. *Dopo il coprifuoco*, coprodotto dalla Perfini e dalla Persari di Djameluddin Malik, fu forse il suo maggiore successo di pubblico e di critica.



Lewat Djam Malam

Il film è stato sottoposto a restauro digitale presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da negativi 35mm originali, interpositivo e copie positive conservati alla Sinematek Indonesia.

Il restauro si è dapprima concentrato sullo sfarfallio e l'instabilità per poi passare a una meticolosa eliminazione dello sporco, condotta con strumenti automatici e con un lungo procedimento di pulizia digitale di ciascuna immagine (fotogramma per fotogramma). La pellicola presentava anche segni di muffa e sindrome dell'aceto: il laboratorio si è adoperato per risolvere questi problemi senza danneggiare la definizione dell'immagine finale, con particolare attenzione per i dettagli e i volti.

Il sonoro originale è stato sottoposto a restauro digitale a partire dal negativo 35mm della colonna originale. I due rulli mancanti dal negativo sono stati presi dall'interpositivo. Gli ultimi due minuti del rullo 5, assenti da tutti i materiali disponibili, sono stati recuperati da una copia positiva. La colonna sonora è stata scansionata usando tecnologia laser a definizione 2K. La parte essenziale del restauro digitale del suono consiste di varie fasi di montaggio manuale, de-clicker e de-crackle ad alta risoluzione per l'eliminazione di crepitii e scricchiolii, nonché molteplici livelli di riduzione automatica del rumore.

After the Curfew is a passionate work looking directly at a crucial moment of conflict in Indonesian history: the aftermath of the four-year Republican revolution which brought an end to Dutch rule. This is a visually and dramatically potent film about anger and disillusionment, about the dream of a new society cheapened and misshapen by government repression on the one hand and bourgeois complacency on the other.

The film's director, Usmar Ismail, is generally considered to be the father of Indonesian cinema, and his entire body of work was directly engaged with ongoing evolution of Indonesian society. He began as a playwright and founder of Maya, a drama collective that began during the years of Japanese occupation. And it was during this period when Ismail developed an interest in filmmaking. He began making films for Andjar Asmara in the late 40s and then started Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesian) in 1950, which he considered his real beginning as a filmmaker. After the Curfew, a co-production between Perfini and Djameluddin Malik's company Persari, was perhaps Ismail's greatest critical and commercial success. The film has been digitally restored at L'Immagine Ritrovata Laboratory using the original 35mm camera & sound nega-



tives, interpositive, and positive prints preserved at the Sinematek Indonesia. The digital restoration began by focusing on fixing instability and flicker followed by the meticulous work of dirt removal, carried out both by automatic tools and by a long manual process of digitally cleaning each image (frame by frame). The film also suffered from signs of mould and vinegar syndrome – the laboratory took great pains to address these problems without damaging the definition of the photographic output, specifically with regards to details and faces.

The original sound was digitally restored using the 35mm original soundtrack negative. Two reels were missing from the soundtrack negative, and were therefore taken from the combined interpositive. The last 2 minutes of reel 5 were missing from all available elements, but were recovered from a positive copy. The soundtrack has been scanned using laser technology at 2K definition. The core of the digital sound restoration consists on several phases of manual editing, high resolution de-clicker & de-crackle, and multiple layers of fully automated noise reduction.

KALPANA

India, 1948 Regia: Uday Shankar

■ T. int.: *Imagination*; Scen.: Uday Shankar, Amritlal Nagar. F.: K. Ramnoth. Mo.: N.K. Gopal. Scgf.: K.R. Sharma. Int.: Uday Shankar (Udayan / lo scrittore), Amala Uday Shankar (Uma), Lakhmt Kanta (Kamini), Dr. G.V. Subbarao (maestro), Brij Behari Banerji (padre di Uma) Prod.: Udai Shankar Production ■ DCP. D.: 155'. Versione Hindi / Hindi version ■ Da: World Cinema Foundation / National Museum of Singapore ■ Restaurato nel 2012 da World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna a partire da materiali originali conservati presso il National Film Archive of India. Un ringraziamento speciale a Shivendra Singh e alla famiglia di Uday Shankar / Restored in 2012 by the World Cinema Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory (Cineteca di Bologna) from original film elements preserved at the National Film Archive of India. Special thanks to Shivendra Singh and the family of Uday Shankar

Grande film di bellezza estatica e di artigianale espressionismo allucinatorio, *Kalpna* di Uday Shankar è un classico del cinema indiano. Shankar, fratello del grande Ravi Shankar, fu una figura centrale nella storia della danza indiana, capace di fondere le forme indiane classiche con le tecniche occidentali. Alla fine degli anni Trenta fondò nell'Himalaya una propria scuola di danza, frequentata anche dal fratello Ravi e dal futuro cineasta Guru Dutt (che in *Kalpna* lavorò come aiuto regista). Dopo la chiusura della scuola, all'inizio degli anni Quaranta, Shankar iniziò a lavorare al suo primo e ultimo film, la cui realizzazione si protrasse per molti anni.

Kalpna, interpretato da Uday Shankar e da sua moglie, la grande Amala Shankar, segna il debutto della futura diva Padmini, all'epoca diciassettenne. Storia autobiografica di un ballerino che vuole fondare una propria scuola, è uno dei pochi veri *dance film*: non si limita cioè a includere sequenze di ballo ma fa della danza stessa il suo principale vocabolario espressivo. Il film fu un fiasco commerciale, ma viene oggi legittimamente considerato uno dei momenti creativi più alti del cinema indipendente indiano.

Kalpna è stato sottoposto a restauro digitale dalla World Cinema Foundation presso la Cineteca di Bologna – Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo negativo e una copia positiva conservati al National Film Archive of India. Il controtipo, gravemente danneggiato, presentava rigature, strappi, sporco, polvere, macchie bianche e scarsa definizione. Il restauro ha richiesto un notevole intervento di riparazione fisica e digitale per ridurre questi problemi e ripristinare la bellezza dei volti, dei movimenti e dei costumi.

L'audio originale è stato trasferito digitalmente dal controtipo negativo e sottoposto a pulizia digitale e riduzione del rumore di fondo. Il restauro ha prodotto un controtipo di conservazione e un nuovo negativo della colonna sonora ottica, nonché un back-up di tutti i file prodotti dal restauro digitale.

A great work of hallucinatory, homemade expressionism and ecstatic beauty, Uday Shankar's Kalpna is one of the enduring

classics of Indian cinema. Shankar, the brother of the great Ravi Shankar, was one of the central figures in the history of Indian dance, fusing Indian classical forms with western techniques. In the late 30s, he established his own dance academy in the Himalayas, whose students included his brother Ravi and future filmmaker Guru Dutt (who worked as an assistant on Kalpna). After the closure of the academy in the early 40s, Shankar started preparations on his one and only film, many years in the making.

Kalpna, with an autobiographical narrative of a dancer who dreams of establishing his own academy (starring Uday Shankar and his wife, the great Amala Shankar – the film also marks the debut of Padmini, who was 17 years old at the time), is one of the few real 'dance films' – in other words, a film that doesn't just include dance sequences, but whose primary physical vocabulary is dance. A commercial failure when it was released, the film is now regarded, justifiably, as a creative peak in the history of independent Indian filmmaking.

Kalpna has been digitally restored by the World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata Laboratory using a combined dupe negative and a positive print held at the National Film Archive of India.

The combined dupe negative was badly damaged and marked by lines, tears, dirt, dust, white marks and poor definition. The restoration required a considerable amount of both physical and digital repair in order to recover the beauty of faces, movements and costumes, and to reduce the aforementioned issues.

The original sound was digitally transferred from the combined dupe negative. Digital cleaning and background noise reduction was applied. The restoration has generated a duplicate negative, new optical soundtrack negative for preservation as well as a complete back-up of all the files produced by the digital restoration.

IL PROGETTO NAPOLI/ITALIA E IL CINEMA DELL'EMIGRAZIONE. ITALIANI IN ARGENTINA

THE NAPLES/ITALY PROJECT AND CINEMA OF EMIGRATION ITALIANS IN ARGENTINA

A cura di / Curated by **Elena Correrà**

La presenza degli italiani in Argentina nei primi anni del secolo scorso è un fenomeno dalla portata così vasta che non sorprende trovarne ampio riscontro nelle maglie della produzione cinematografica locale.

Una prima testimonianza ci arriva da *La morte civile*, recentissimo ed eccezionale ritrovamento nella collezione della famiglia Grasso. Il film, fino ad ora considerato perduto, ci mostra una preziosa testimonianza dell'attività cinematografica del celeberrimo attore teatrale Giovanni Grasso (Catania, 1873-1930), di cui spesso si ricorda l'interpretazione nel mitico *Sperduti nel buio*. L'attore parte nel 1907 per una prima tournée in Sud America, cui ne seguirà una seconda nel 1910, in entrambi i casi facendo tappa a Buenos Aires. Pare che proprio in questa occasione venga girato *La morte civile* per la regia di Mario Gallo, uno dei più noti registi argentini dell'epoca, italiano di origini e pioniere della cinematografia argentina come Mario Gallo. La copia ritrovata, nitrato positivo 35mm, è priva di didascalie e incompleta nelle parti iniziale e finale; è stato quindi ripristinato il corretto ordine di montaggio e le lacune interne sono segnalate con fotogrammi neri.

Il secondo film in programma, *Así cantaba Carlos Gardel*, è costituito da una serie di canzoni (dieci sopravvissute su quindici girate) filmate tra l'ottobre e il novembre 1930 negli studi di Federico Valle, italiano di origini e pioniere della cinematografia argentina come Mario Gallo. Carlos Gardel, ancora oggi mito incontrastato del tango argentino, si era già distinto come attore del cinema muto e, nel 1930, viene convinto dal regista e attore Eduardo Morera a interpretare se stesso in questo primo esperimento argentino di cinema con sonoro ottico. Quando nel 1931 i cortometraggi iniziano a comparire nei cartelloni cinematografici di Buenos Aires, Gardel è già oltreoceano e firma un contratto con la Paramount, per la quale gira ben sette musical. I cortometraggi intanto vengono proiettati indipendentemente l'uno dall'altro, fino a quando Gardel non scompare tragicamente in un incidente aereo in Colombia il 24 giugno 1935 e le canzoni filmate vengono riunificate in un unico prodotto. Comune a tutti i cortometraggi una struttura essenziale della ripresa: Gardel interpreta il suo ruolo come se fosse su un palcoscenico teatrale. L'unica eccezione allo schema è *Viejo smoking*, messa in scena vera e propria. Apre la serie di canzoni *Padrino Pelao*, in cui compare la figura del 'Tano cabrero', macchietta dell'italiano borbottone. Il tango, simbolo per antonomasia dell'Argentina, parla italiano.

Elena Correrà

The number of Italians in Argentina at the beginning of the last century was so vast that it is no surprise that we can see signs of this phenomenon even in local film production.

One of the first examples is La morte civile, a recent and exceptional rediscovery in the Grasso family's collection. Previously thought lost, this movie. It provides us with an invaluable example of the film work of the famous theater actor Giovanni Grasso (Catania, 1873-1930), who is often remembered for his role in the legendary silent film Sperduti nel buio. In 1907 the actor went on his first tour in South America, which was followed by a second one in 1910; both times Grasso performed in Buenos Aires. It appears that this is exactly when filming took place for La morte civile by Mario Gallo, one of the more notable Argentine directors of the time who was Italian by birth. The print found was a 35mm nitrate positive without captions and without a complete beginning and end. The correct order after editing has been restored, and internal gaps are marked by black frames.

The second film, Así cantaba Carlos Gardel, is a series of songs (out of fifteen that were originally shot) filmed between October and November of 1930 at the studios of Federico Valle, an Italian-born pioneer of Argentine cinema like Mario Gallo. Still considered today an undisputed legend of the Argentine tango, Carlos Gardel had already made a name for himself as a silent film actor and in 1930 was convinced by director and actor Eduardo Morera to play himself in one of the first Argentine film experiments with optical sound. When in 1931 short films started appearing in film posters around Buenos Aires, Gardel was abroad signing a contract with Paramount, for which he made seven musicals between 1931 and 1935. In the meantime, short features continued to be screened separately until Carlos Gardel tragically passed away in an airplane accident in Colombia on June 24, 1935; the filmed songs were then stitched together in a single product. These short films all share a very simple structure: Gardel plays his part as if he were on stage in front of an audience. The only exception to this format is Viejo smoking, a production in the true sense of the word. The song series opens with Padrino Pelao, in which the figure of 'Tano cabrero' appears, a caricature of the complaining Italian. Tango, the symbol of Argentina, speaks Italian.

Elena Correrà



Carlos Gardel © Fundación Cinemateca Argentina

LA MORTE CIVILE

Argentina, 1910. Regia: Mario Gallo

■ Sog.: dal dramma omonimo di Paolo Giacometti. Int.: Giovanni Grasso ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 2012 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato conservato dal Museo Nazionale del Cinema / Restored by L'Immagine Ritrovata laboratory in 2012 from a positive nitrate preserved at the Museo Nazionale del Cinema

ASÍ CANTABA CARLOS GARDEL

Argentina, 1935

Regia: Eduardo Morera

■ Int.: Carlos Gardel, José María Aguilar, Guillermo Barbieri, Ángel Riverol, Celedonio Flores, Arturo de Nava, Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Inés Murray, César Fiaschi. Prod.: Federico Valle per Cinematográfica Valle ■ 35mm. D.: 36'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Fundación Cinemateca Argentina

A black and white photograph of a Japanese woman in a kimono, holding a vintage alarm clock. She is looking towards a man in profile, who is looking out a window. The scene is set in a traditional Japanese interior.

IL GIAPPONE PARLA! PRIMI SONORI DEL SOL LEVANTE

*Japan Speaks Out!
The First Talkies from the Land of the Rising Sun*

Programma e note a cura di / Programme and notes by
Alexander Jacoby e Johan Nordström
In coproduzione con / In co-production with
National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Il Giappone mosse i primi passi verso il sonoro nei primi anni del periodo Showa (1926-1989), proprio quando il cinema muto nazionale raggiungeva nuove vette stilistiche. Se in Occidente il passaggio al sonoro fu brusco e di fatto compiuto già attorno al 1930, in Giappone si protrasse per circa un decennio, tanto che i film sonori non costituirono la maggioranza della produzione nazionale fino al 1935. Questa retrospettiva, la cui seconda parte verrà presentata nel 2013, si concentra sul periodo di transizione per mostrare come il cinema giapponese abbia gradualmente adottato le tecniche del sonoro e sfruttato le sue potenzialità.

Per l'industria cinematografica giapponese l'arrivo del sonoro fu a un tempo una traumatica rottura col passato e una nuova opportunità. I film sonori furono bene accolti sia da una parte ampia e autorevole dell'industria sia da molti critici e spettatori, ma la loro vera diffusione avvenne insolitamente tardi rispetto ad altri paesi. Le ragioni erano prevalentemente economiche e strutturali. Diversamente dagli americani, gli studios giapponesi non disponevano di sufficienti risorse finanziarie per compiere una rapida transizione al sonoro, e la diffusione del nuovo mezzo fu anche ritardata dalla mancanza di sedi adeguate, soprattutto nelle aree rurali in cui le sale attrezzate per il sonoro erano poche. La conversione fu ritardata anche da una tradizione tutta giapponese: i *benshi*, commentatori e narratori pubblici dei film muti, che negli anni Trenta erano diventati una vera istituzione e formavano un potente gruppo d'interesse. Nel 1932 i *benshi* organizzarono una serie di scioperi per protestare contro i cinema che proiettavano film occidentali e un crescente numero di film sonori giapponesi.

Si spiega così il prolungato periodo di transizione in cui si mescolarono muti e sonori, oltre a film parzialmente sonori o altre forme ibride. Se i maggiori studios furono inizialmente cauti, compagnie più piccole come Mina Talkie, Tojo Eastphone e successivamente P.C.L. (Photo Chemical Laboratory) e Studio J.O. vennero fondate appositamente per produrre film parlanti. L'importanza della Mina Talkie, prima compagnia giapponese a puntare sulla produzione di film sonori, viene messa in luce in questa retrospettiva grazie alla proiezione del più antico film sonoro giapponese a noi noto, *Seiyukai sosai Tanaka giichi-shi enzetsu* (*Il discorso del Primo Ministro Tanaka*), che riprende un discorso elettorale dell'allora Primo ministro. La Mina Talkie coprodusse poi *Fujiwara Yoshie no furusato* (*Paese natale*) di Kenji Mizoguchi, un film fondato sui presupposti teorici e sui contributi pratici di Iwao Mori, sceneggiatore, critico cinematografico e giornalista che esercitò una profonda influenza sulle prime fasi del sonoro e divenne in seguito produttore capo alla P.C.L. (la futura Toho).

Oltre a questi e ad altri fondamentali film parlanti, il programma contiene esempi di muti ridistribuiti all'epoca del sonoro con commenti *benshi* pre-registrati (conosciuti come *Katsuben Talkies*), mostrando come l'influenza del sonoro si insinuò anche nei film muti che continuarono a essere prodotti durante tutti gli anni Trenta.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

During the early years of the Showa period (1926-1989), while Japan's silent cinema reached new artistic heights, Japanese filmmakers took their first steps towards sound film. Whereas in the West the transition to sound was abrupt and practically complete by around 1930, in Japan it stretched over a decade, with sound films not forming the majority of films produced until as late as 1935. This two-part retrospective, which will continue in 2013, focuses on this transition period, showing how the Japanese cinema gradually adopted the techniques and exploited the potential of sound film.

For the Japanese film industry, the coming of sound was a cause of both disruption and opportunity. The arrival of the talkie was welcomed both by important figures within the industry and by many critics and spectators, but the spread of the talkies in Japan was unusually late compared to other major film-producing nations. The reasons for this were primarily economic and structural in nature. Unlike their American counterparts, Japanese film companies did not have the financial resources to make a swift transition to sound, and the spread of the new medium was also retarded by the lack of suitable venues, in particular in rural sectors where few theatres were wired for sound.

The conversion was also delayed by the existence of the benshi, an institution unique to Japan, who routinely provided voiceover and commentary for silent films, and who had achieved considerable popularity in their own right. By the 1930s, they formed a powerful vested interest, and 1932 saw a series of benshi strikes, protesting against job losses at cinemas showing Western sound films and the increasing production of Japanese sound films.

Accordingly, a prolonged transition period saw the production of both silent and sound films, along with part-talkies and other hybrid forms. With major studios initially cautious, smaller enterprises including Mina Talkie, Tojo Eastphone, and later P.C.L. (Photo Chemical Laboratory) and Studio J.O. were founded specifically to produce sound films. The significance of Mina Talkie, as the first Japanese firm specifically to aim to produce sound films, is highlighted in this retrospective by a screening of Seiyukai sosai Tanaka giichi-shi enzetsu (The Speech of Prime Minister Tanaka), a record of a campaign speech by the then Prime Minister, and the oldest extant Japanese sound film. Mina Talkie went on to co-produce Kenji Mizoguchi's Fujiwara Yoshie no furusato (Hometown), a film also informed by the theoretical assumptions and practical contributions of Iwao Mori, a scriptwriter, film critic and journalist who exerted a profound influence on the early development of sound film, and who was to become head producer at P.C.L. (later Toho).

In addition to these and other key early sound films, this programme will include examples of silent films re-released in the sound era with pre-recorded benshi tracks (known as Katsuben Talkies), and will illustrate the way in which the influence of sound cinema percolated even into the silent films which continued to be produced through the 1930s.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

CHUSHINGURA

[Katsuben Talkie]

Giappone, 1910-1912

Regia: Shozo Makino

■ Scen., F.: Shozo Makino. Int.: Matsunosuke Onoe, Ichinosho Kataoka, Kiraku Arashi, Kijaku Otani, Ichitaro Kataoka, Tomosaburo Otani, Yoshio Mizutani. Prod.: Nikkatsu (Yokota) ■ 35mm. D.: 42' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo

Il *Chushingura*, comunemente noto in Occidente come 'Tesoro della lealtà: I quarantasette ronin', è una delle narrazioni più note della storia della letteratura giapponese. Basato su un fatto storico, descrive una sanguinosa faida che ha origine agli inizi del Settecento (l'era Genroku, nella cronologia giapponese), quando il maestro di cerimonie Kira fornisce al giovane signore di Ako, Asano, istruzioni volutamente sbagliate per il protocollo di corte. Umiliato, Asano sfodera la spada all'interno del castello – gesto che corrisponde a un atto di tradimento – e aggredisce Kira. Asano è dunque condannato al suicidio rituale e i suoi samurai rimasti senza padrone decidono di mettere in atto una complicata vendetta.

A partire da *Kanadehon Chushingura*, adattamento per il teatro *bunraku* messo in scena per la prima volta nel 1748, la storia è stata più volte raccontata e ha ispirato drammi e romanzi, nonché sceneggiature cinematografiche e televisive: è stata portata sullo schermo da registi illustri quali Teinosuke Kinugasa, Kenji Mizoguchi, Hiroshi Inagaki e Kon Ichikawa, mentre le trame di film come *Shura* (1971) di Toshio Matsumoto e *Hana yori mo naho* (2006) di Hirokazu Koreeda reinterpretano criticamente la narrazione canonica.

Questo film raccoglie le prime versioni cinematografiche del *Chushingura*, la maggior parte delle quali pare risalire al 1912. I film furono diretti da Shozo Makino, il cosiddetto 'padre del cinema giapponese'. Makino, che morì nel 1929 dopo una carriera cinematografica ventennale, era un pioniere e un esperto del *kyugeki* ('film della vecchia scuola'), com'era chiamato il cinema degli anni Dieci basato sul *kabuki*. Il film si avvale della recitazione di Matsunosuke Onoe, attore *kabuki*



Chushingura © National Film Center, Tokyo

destinato a diventare una stella del cinema giapponese, la cui collaborazione con Makino durò fino alla morte nel 1925.

Il cinema giapponese delle origini, costituito quasi esclusivamente da campi lunghi e da inquadrature incorniciate dall'arco scenico, creava un'esperienza di visione molto simile a quella del teatro *kabuki*. L'analogia era intensificata dalla presenza di un narratore dal vivo, il *benshi*. Apparentemente questa versione fu restaurata

e ridistribuita alla fine degli anni Trenta con una colonna sonora pre-registrata.

The Chushingura story, or 'Tale of the loyal 47 ronin', as it is generally known to Westerners, is one of the most familiar narratives in Japanese literary history. It is based the historical account of a fatal feud dating from the early years of the eighteenth century (the Genroku Era, in Japanese chronology) which had its origin when

Kira, a senior official at court, failed properly to instruct the young Lord Asano in his courtly duties. The humiliated Asano drew his sword and attacked Kira. Since to draw a weapon within the court precincts was an act of treason, Asano was sentenced to commit ritual suicide. In response, his dispossessed retainers planned and executed an elaborate vendetta.

Beginning with Kanadehon Chushingura (A Treasury of Loyal Retainers), the adaptation for bunraku puppet theatre first staged in 1748, the story has been retold countless times, inspiring stage plays and prose novels as well as adaptations for film and television. Among the distinguished directors to have filmed the story are Teinosuke Kinugasa, Kenji Mizoguchi, Hiroshi Inagaki and Kon Ichikawa, while the plots of films such as Toshio Matsu-moto's Shura (Pandemonium, 1971) and Hirokazu Koreeda's Hana yori mo naho (Hana, 2006) function as critical revisions of the canonical narrative.

This film is a compilation of several early film versions of the Chushingura narrative, with the bulk of the footage apparently dating from 1912. The films were directed by Shozo Makino, so-called 'father of Japanese cinema'. Makino, who died in 1929 after a twenty-year career in cinema, was a pioneer of and specialist in kyugeki ('old-school film'), as the kabuki-based cinema of the 1910s was known. His collaboration with Matsunosuke Onoe, a kabuki actor turned film star, who features here, lasted until the latter's death in 1925. The early Japanese cinema, with its almost exclusive use of long shot and 'proscenium arch' framing, created a viewing experience which was very similar to that of the kabuki stage. The similarity was intensified by the presence of a live narrator, the benshi. This version was apparently restored and released with a recorded soundtrack during the late 1930s.

WHY WORRY? / KYOJIN

SEIFUKU [Katsuben Talkie]

USA, 1923

Regia: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor

■ T. alt.: *Roido no buyu-den*. Sog.: Sam Taylor. F.: Walter Lundin. Mo.: Thomas J. Crizer. Int.: Harold Lloyd (Harold Van Pelham), Jobyna



Why Worry? © National Film Center, Tokyo

Ralston (l'infermiera), John Aasen (Colosso), Wallace Howe (il cameriere), James Mason (Jim Blake), Leo White (Herculeo), Gaylord Lloyd (un uomo), Mark Jones (il capitano). Prod.: Hal Roach Studios ■ 35mm. D.: 29'. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Un uomo d'affari ipocondriaco lascia gli Stati Uniti per andare a curarsi su un'isola tropicale ma si trova intrappolato in una rivoluzione. Per i cinefili il celebre film del comico americano Harold Lloyd non ha bisogno di presentazioni, ma la sua proiezione in questa sede non mancherà di sorprendere il pubblico. È stata inclusa nel programma in quanto raro esempio di film muto straniero distribuito in Giappone con commento *benshi* pre-registrato. La copia è una sintesi del film originale e dura circa la metà della versione statunitense (della durata di un'ora). Questa versione fu confiscata dallo SCAP (il Comando supremo delle Forze alleate in Giappone) dopo la Seconda guerra mondiale e in seguito rispedita in Giappone. È tuttavia probabile che la riedizione e la registrazione del commento *benshi* siano state fatte prima della guerra. In Giappone Lloyd era straordinariamente popolare, e i suoi caratteristici occhiali

scatenarono una vera e propria moda, tanto che le montature simili alla sua presero il nome di 'occhiali alla Lloyd'. I suoi film comici, soprattutto *Viva lo sport!*, esercitarono un'influenza fondamentale sulle prime opere di registi della Shochiku quali Yasujiro Ozu e Hiroshi Shimizu.

A hypochondriac businessman leaves the United States for a tropical island in order to recover his health, but finds himself entangled in a revolution. This early feature by American comedian Harold Lloyd needs little introduction to cinephiles, but its presence here will no doubt surprise audiences. It is included in this programme as a rare surviving example of a foreign silent film issued for re-release in Japan with a recorded benshi commentary attached. The print is a condensation of the original film, running about half the length of the hour-long US release. This version was confiscated by SCAP (the occupying authorities) in the aftermath of World War II, and later repatriated to Japan. It is assumed, however, that the re-editing and the recording of the benshi track actually took place before the war. Lloyd was himself immensely popular in Japan, and his distinctive glasses sparked a craze for similar frames, that earned the name 'Lloyd glasses'. His comedies, es-

pecially The Freshman, were also a key influence on the early work of such Shochiku directors as Yasujiro Ozu and Hiroshi Shimizu.

TSUKIGATA HANPEITA

Giappone, 1925

Regia: Teinosuke Kinugasa

■ Sog.: Rifu Yukitomo. Scen.: Reiichi Fukuma. F.: Yasukichi Miyazaki. Int.: Shojiro Sawada (Tsukigata Hanpeita), Zenichiro Kito (Kujiro Fujioka), Tadashi Torii (Kozo Okazaki), Seiji Hara (Tatsuma Hayase), Yoshitaro Minami (Komiya), Ichiro Sato (Hagyū), Kichijiro Ueda (Kyunoshin Okudaira), Wakanosuke Nakamura (Dozo Nakama), Tetsu Nakai (Kunishige Ichimonji), Ken Nozoe (Sobei Ogiya), Sanae Futaba (Utagiku), Utako Haruno (Umewaka), Kiyoko Hisamatsu (Somehachi / Kyoba). Prod.: Rengou Eiga Geijutsuka Kyokai (Tojiin) ■ 35mm. D: 13' a 24 f/s. Bn. Versione

giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La pellicola fu inizialmente distribuita con un disco SP che doveva essere sincronizzato con la proiezione. Questa versione sonora è stata restaurata dal National Film Center nel 2005 a partire da una versione su pellicola Pathé Baby 9,5mm abbreviata e pensata per la visione casalinga. La colonna sonora del disco SP è stata sottoposta a riduzione del rumore / The film was originally released with an SP record intended to be synchronised with projection. This version was restored by the National Film Center in 2005, from a digested version of the film released on 9.5mm Pathé Baby and intended for home viewing. The soundtrack from the SP record underwent noise reduction

Teinosuke Kinugasa diresse questo film in una fase relativamente precoce della sua carriera registica (era entrato nel cinema come *onnagata*, cioè un attore specializzato in ruoli femminili). L'anno successi-

vo avrebbe girato l'innovativo capolavoro *Kurutta ichipeji* [Una pagina di follia, 1926]. *Tsukigata Hanpeita* fu il primo film prodotto da una casa cinematografica di Nara che ebbe vita breve, la Rengou Eiga Geijutsu Kyokai (Associated Film Artists). Lo studio, fondato dal celebre scrittore Sanjugo Naoki nel 1925, cessò l'attività nel 1927.

Il popolare personaggio di Tsukigata Hanpeita, nemico dello Shogunato Tokugawa che governò il Giappone fino alla Restaurazione Meiji del 1868, vide la luce in un dramma *kabuki* del 1919 che fissò la sua tipica acconciatura *chonmage* e l'emblema lunare che contrassegnava le sue vesti. Il personaggio si ispirava alle figure del pensatore e statista Ryoma Sakamoto (1836-1867) e del suo amico d'infanzia Takeshi Hanpeita (1829-1865), un samurai il cui interesse per la cultura occidentale parve stimolare le teorie politiche successive di Ryoma. Il nome 'Tsukigata' deriva probabilmente da una terza figura



Tsukigata Hanpeita © National Film Center, Tokyo

storica, Senzo Tsukigata, altro oppositore del regime Tokugawa. Il personaggio di finzione condivide la visione politica dei suoi modelli reali ma è anche dotato di caratteristiche proprie, come il debole per il vino e le donne.

La storia di Tsukigata Hanpeita era destinata a ispirare molti film, dall'epoca del muto agli anni del dopoguerra; tra le versioni dell'anteguerra c'è quella girata per la Nikkatsu nel 1933 da Daisuke Ito con il suo interprete abituale Denjiro Okochi, mentre lo stesso Kinugasa diresse un remake nel 1956. La versione del 1925 – interpretata da Shojiro Sawada (detto 'Sawasho'), che si era fatto un nome lavorando nella compagnia teatrale dello Shinkokugeki – è la più antica versione pervenutaci, anche se in forma condensata. L'interpretazione di Sawada divenne celebre per il realismo e il pathos sorprendenti e per la sua straordinaria abilità di spadaccino. Il film divenne un metro di valutazione per le versioni successive.

When he made this film, Teinosuke Kinugasa was at a relatively early stage in his directorial career (he had originally entered cinema as an onnagata, ie, an actor specialising in female roles). He would go on to make his avant-garde masterpiece, Kurutta ichipeji (A Page of Madness, 1926), the following year. Tsukigata Hanpeita was the first film produced by a short-lived Nara based film production company, Rengou Eiga Geijutsu Kyokai (Associated Film Artists). The company was launched by the celebrated author Sanjugo Naoki in 1925, only to fold in 1927.

The popular character of Tsukigata Hanpeita, an opponent of the Tokugawa Shogunate which governed Japan up to the Meiji Restoration of 1868, originated in a 1919 kabuki play, which established his characteristic hairline and the circular moon emblem that marks his costume. He is based on a combination of the liberal thinker and statesman Ryoma Sakamoto (1836-1867) and his childhood friend Takeshi Hanpeita (1829-1865), a master swordsman whose interest in Western culture is believed to have sparked Ryoma's later political thinking. The name 'Tsukigata' probably derives from a third historical figure, Senzo Tsukigata, another opponent of the Tokugawa regime. The

character of Tsukigata shares a political outlook with these real-life models, but was also given distinct character traits, in particular a perhaps excessive fondness for wine and women.

The story of Tsukigata Hanpeita was to be filmed numerous times from the silent era well into the postwar years; other prewar versions include Daisuke Ito's for Nikkatsu in 1933, featuring his regular star Denjiro Okochi, while Kinugasa himself was to remake it in 1956. This 1925 version, starring Shojiro Sawada (nicknamed 'Sawasho'), an actor who had made his name with the Shinkokugeki theatre troupe, is the earliest version known to survive, albeit in condensed form. Sawada's performance became known for its startlingly realistic and emotional traits as well as for intense, explosive swordplay. The film became a benchmark against which later versions would be measured.

SEIYUKAI SOSAI TANAKA GIICHI-SHI ENZETSU

Giappone, 1928

■ T. int.: *The Speech of Prime Minister Tanaka*. [Discorso del primo ministro Tanaka] Prod.: Showa Kinema Hassei Eiga Kyokai ■ 35mm. D.: 6' a 21 f/s. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / The soundtrack has undergone noise reduction

La Showa Kinema Hassei Eiga Kyokai fu fondata il primo gennaio 1927 con il preciso scopo di produrre film sonori da Yoshizo Minagawa (1882-1960), un commerciante di prodotti occidentali originario di Osaka che nel 1925, dopo aver assistito a una proiezione durante un viaggio d'affari negli Stati Uniti, aveva acquistato i diritti per l'Asia del sistema Phonofilm di Lee de Forest. A partire dal luglio di quell'anno proiettò diversi 'film che parlano' ('mono o iu firumu') a Tokyo e in altre città del Giappone, e nel 1926 mandò l'operatore Yoshio Chiba e l'elettricista Masao Igarashi in America a studiare gli aspetti tecnici del sistema Phonofilm nel laboratorio newyorkese di de Forest. Le prime produzioni della Showa Kinema, undici cortometraggi e un lungometraggio



Tanaka Giichi © National Film Center, Tokyo

(*Reimei*, film sperimentale di Kaoru Osanai, oggi perduto), furono proiettate il 5 ottobre 1927 all'Imperial Hotel di Tokyo. Questo film, restaurato nel 2005 dal National Film Center a partire da una copia nitrato 35mm ritrovata al Museo Hagi nella Prefettura di Yamaguchi, è l'unica copia di un film della Showa Kinema a essere sopravvissuta, benché in forma ridotta. Documenta un discorso del Primo ministro di allora, Tanaka Giichi (1864-1929), un ex generale che fu premier del Giappone dal 1927 al luglio del 1929, quando si dimise dall'incarico dopo una disputa con l'Imperatore, pochi mesi prima di morire. Fu anche ministro degli Esteri, degli Interni e degli Affari coloniali. Conservatore e nazionalista, mise in atto politiche contro la sinistra, compreso l'arresto in massa di veri e presunti simpatizzanti comunisti, e si fece fautore di una politica estera aggressiva, promuovendo l'intervento militare in Cina nell'Incidente di Jinan del 1927-28.

L'identità del direttore della fotografia è sconosciuta, così come le date esatte delle riprese, ma il film ottenne il visto della censura il 6 febbraio 1928, poco prima delle elezioni per la Camera dei Rappresentanti, la camera bassa della Dieta del Giappone. Vi appare il Primo ministro Tanaka, in piedi su uno sfondo di tende nere che, rivolgendosi direttamente alla macchina da presa, presenta la propria posizione su questioni che spaziano dall'economia alla diplomazia e alla politica estera. La colonna sonora fu stampata sulla pellicola al momento delle riprese usando come modulatore una lampada a luminescenza. Il film è storicamente rilevante in

quanto costituisce non solo il primo film sonoro giapponese giunto fino a noi, ma documenta anche le principali questioni della politica giapponese all'inizio del periodo Showa.

Founded on January 1st, 1927, Showa Kinema Hassei Eiga Kyokai was established specifically to produce sound films by Yoshizo Minagawa (1882-1960), originally an Osaka-based trader in Western goods, who had acquired the Asian rights to Lee de Forest's Phonofilm system in 1925 after attending a screening during a business trip to the United States. From July the same year he held several screenings, billed as 'Films that talk' ('mono o iu firumu') in Tokyo and other Japanese cities, and sent cameraman Yoshio Chiba and electrician Masao Igarashi to America in 1926 to study the technical aspects of the Phonofilm system at De Forest's New York laboratory. Showa Kinema's first productions, consisting of eleven shorts and one feature film, Kaoru Osanai's lost avant-garde work Reimei, were finally screened on October 5th, 1927 at Tokyo's Imperial Hotel.

This film, restored by the National Film Center in 2005 from a 35mm nitrate print discovered in the Hagi Museum in Yamaguchi Prefecture, is the only Showa Kinema print to survive, albeit at a reduced length. It records a speech by then Prime Minister Tanaka Giichi (1864-1929), a former general, who was Prime Minister of Japan from 1927 to 1929, resigning from the office, after a dispute with the Emperor, in July of that year, only a few months before his death. He also held posts as foreign minister, home minister and colonial affairs minister. A conservative nationalist, he implemented draconian anti-leftist policies including mass arrests of actual and supposed Communist sympathisers, and pursued a hawkish foreign policy, sending troops to intervene in China in the Jinan Incident of 1927-8. The identity of the cameraman is unknown, as is the exact date of shooting, but the film passed state censorship on February 6th, 1928, shortly before elections for the House of Representatives, the lower house of Japan's Diet. It features prime minister Tanaka standing in front of black drapes, talking directly into the camera. He presents his position on

issues ranging from the economy to diplomacy and foreign policy. The soundtrack was directly printed onto the film during shooting using a glow lamp as a modulator. As a historical record, the film is important since it not only constitutes Japan's earliest surviving sound film, but also provides a record of concerns central to Japanese politics in the early Showa Era.

FUJIWARA YOSHIE NO FURUSATO

Giappone, 1930 Regia: Kenji Mizoguchi

■ T. int.: *Hometown [Paese natale]*. Sog.: Iwao Mori. Scen.: Shuichi Hatamoto. F.: Yoshio Mineo, Tatsuyuki Yokota. Scgf.: Torazo Enomoto, Takeo Kita. Mu.: Toyoaki Tanaka. Su.: Toshio Narumi. Int.: Yoshie Fujiwara (Fujimura), Shizue Natsukawa (Ayako), Isamu Kosugi (Higuchi), Kunio Tamora (Sankichi), Heitaro Doi (Hattori), Hirotoshi Murata (Misao Sato), Fujiko Hamaguchi (Natsue Omura), Takako Irie (l'operaio). Prod.: Nikkatsu (Uzumasa) ■ 35mm. D.: 86' a 21 f/s. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / The soundtrack has undergone noise reduction

Paese natale è il primo film sonoro realizzato da Kenji Mizoguchi e dalla sua casa cinematografica, la Nikkatsu. Non essendo attrezzato per la registrazione del suono, lo studio coprodusse il film con la Mina Talkie di Yoshizo Minagawa che l'anno precedente aveva realizzato il suo primo sonoro, *Taii no musume* [La figlia del capitano]. La Nikkatsu si avvale dell'opera modernizzatrice della Friday Society, un gruppo composto da scrittori, critici, registi e gestori cinematografici, e in particolare del critico e teorico Iwao Mori, destinato a dirigere la prima compagnia giapponese dedicata esclusivamente alla produzione di film sonori, la P.C.L. Mori progettò il film, ideò la storia e collaborò alla stesura della sceneggiatura. Convinsse anche il più grande cantante d'opera giapponese di allora, il tenore di formazione europea Yoshie Fujiwara, a interpretare il protagonista, e dati i limiti tecnici degli

strumenti di registrazione decise di rendere il film solo parzialmente sonoro.

La mobilità della macchina da presa nelle scene mute, in netto contrasto con la staticità che caratterizzava molti film sonori non solo giapponesi, deriva probabilmente dalla forma ibrida dell'opera. Questa "mobilità del cinema muto" fu lodata dai critici contemporanei: Tadashi Iijima scrisse che "[gli autori] hanno realizzato un film parzialmente sonoro per abituarsi al sonoro senza distruggere le tecniche del muto. [Questa scelta] ha prodotto gli elementi più riusciti del film. In altre parole, esso è privo della sgradevole fissità delle scene tipiche dei primi sonori. È fluido come un muto".

Il film esplora con una certa consapevolezza le molteplici potenzialità del nuovo mezzo, soprattutto nell'uso del tema cantato, interpretato da Fujiwara. Unita alla novità del sonoro, la celebrità del tenore contribuì al discreto successo del film e assicurò alcune recensioni favorevoli a questo coinvolgente melodramma. Ma Mori ne era scontento, nella convinzione che i cambiamenti apportati alla sceneggiatura da Mizoguchi e dallo scrittore Shuichi Hatamoto avessero distrutto il nucleo musicale su cui avrebbe dovuto imperniarsi il film. Anche Mizoguchi era insoddisfatto, perché sentiva di non aver raggiunto i risultati che si proponeva. Dopo questo film tornò a girare muti per qualche anno e passò definitivamente al sonoro solo nel 1935.

Eppure il film conserva ancora il suo fascino, e l'uso del sonoro è indubbiamente creativo. Come scrive Mark LeFanu, "la colonna sonora fa vivere Tokyo. C'è una piacevole sensazione di immediatezza documentaria. [...] Come in molti altri film realizzati all'apice del cinema muto, il suono è usato con piglio sperimentale, con un brio e un virtuosismo che andarono perduti quando il sonoro 'divenne la norma', e i film si concentrarono unicamente sulla registrazione chiara del dialogo".

Hometown was the first sound film both of its director, Kenji Mizoguchi, and of his studio, Nikkatsu. Lacking sound recording facilities and technical knowhow, the studio co-produced the film with Yoshizo Minagawa's Mina Talkie, which had realised its first sound feature, Taii no musume (The Captain's Daughter), the year



Fujiwara Yoshie no furusato © National Film Center, Tokyo

before. At Nikkatsu, a key role in the films production was played by the modernising think tank Friday Society (*Kinyokai*), a group of writers, critics, filmmakers and exhibitors, and in particular by critic and theorist Iwao Mori, later to become the head of Japan's first all-talkie production company, P.C.L. (later Toho). Mori planned the film, conceived the story, and assisted in the writing of the script. He also convinced Yoshie Fujiwara, a European-trained tenor who was the leading Japanese opera singer of the time, to play the lead role, and decided, due to the technological limitations of the sound recording equipment, to structure the film as a part-talkie.

The film's hybrid form is probably responsible for the mobility of the camera in the scenes shot silent, which contrasts sharply with the static qualities of numerous very early sound films both in Japan and elsewhere. This 'silent-cinematic mobility' was praised by contemporary critics, with Tadashi Iijima writing that "[Hometown's authors] made a part-talkie in

order to get used to the talkie, and not destroy the techniques of silent cinema. [This attitude] resulted in the successful elements of Hometown. In other words, this film is free from the ugly fixity of the scenes characteristic of the early talkies. It is fluid like a silent film".

The film self-consciously explores the rich potential of the new medium, especially in the use of the title song as performed by Fujiwara. The star's fame, coupled with the novelty of sound, helped to win a limited degree of commercial success and some favourable reviews for this entertaining melodrama. However, Mori himself was disappointed, believing that changes to the script by Mizoguchi and writer Shuichi Hatamoto had destroyed the film's intended musical focus. Mizoguchi too was dissatisfied with the film, feeling that he had failed to achieve his aims. Following this film, he was to return to silent filmmaking for several years, and would not switch fully to sound until 1935.

Nevertheless, the film retains its fascination, and the use of sound is certainly

creative. As Mark LeFanu writes, "the soundtrack brings Tokyo to life. There is a fine sense of documentary immediacy [...]. As in many films on the cusp of the silent era, sound is used here with an experimental confidence – a verve, a bravura – that was subsequently lost as sound movies 'naturalised' themselves by concentrating merely on registering dialogue clearly".

NAKAYAMA SHICHIKI

Giappone, 1930 Regia: Namio Ochiai

■ T. int.: *Seven Miles to Nakayama* [*Sette miglia a Nakayama*]. Sog.: Shin Hasegawa, Scen.: Namio Ochiai. F.: Henry Kotani. Su.: Toshio Narumi. Int.: Kodayu Ichikawa (Kawanami no Masakichi), Utako Haruno (Osan / Onaka), Komagoro Matsumoto (Tokunosuke), Kinshiro Matsumoto (Kyubei), Kenjiro Ishiyama (Buntaro), Shinzo Takeda (Kawanami no Kinzo), Koichiro Aoyama (Kawanami no Fujisuke), Tesshu Okuma (proprietario di Esashiya), Sonoko Fujima (Omatsu). Prod.: Mina Talkie (Omori) ■



Nakayama Shichiri © National Film Center, Tokyo

35mm. D.: 42' a 21 f/s. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Questa copia si basa su un internegativo 35mm ritrovato presso il Gosfilmofond di Mosca e successivamente restaurato in Giappone. Unica versione superstite, è purtroppo priva di alcune scene della prima metà del film, in particolare quella dello stupro. Comincia con la scena in cui il protagonista compie la sua vendetta sul colpevole per saltare subito a quella in cui incontra la sosia dell'amata. La colonna sonora

è stata sottoposta a riduzione del rumore / This print is based on a 35mm internegative discovered in the Gosfilmofond archive in Moscow, and later restored in Japan. The only version known to survive, it is sadly lacking a number of scenes from the first half of the film, most crucially, the rape scene. It begins with the scene where the main character extracts his revenge on the culprit, and then jumps to the scene where he encounters her double. Noise reduction has been performed on the soundtrack.

Primo *jidai-geki* (film in costume) sonoro, il quarto film della Mina Talkie, immediatamente successivo a *Paese natale*, è tratto dal romanzo di uno scrittore molto popolare, Shin Hasegawa, che nel 1930 fu portato sullo schermo ben due volte. Questa versione sonora uscì il 4 dicembre, preceduta di sole due settimane da un film muto prodotto dalla Makino Productions e diretto da Kyotaro Namiki. Nel 1962 dallo stesso libro fu tratto un altro film, diretto da Kazuo Ikehiro, con l'idolo del pubblico Raizo Ichikawa nel ruolo principale.

Il titolo del romanzo e del film evoca un villaggio nel remoto e montagnoso distretto di Hida, nell'attuale Prefettura di Gifu. È la storia della vendetta che segue allo stupro della fanciulla amata dal protagonista, Osan. Lo stupratore viene ucciso ma la ragazza si toglie la vita, e il film descrive il tormento interiore del protagonista, esacerbato dall'incontro con una geisha identica nell'aspetto all'amata morta. Una recensione uscita all'epoca su "Kinema Junpo" liquidò il film definendolo "incorreggibilmente poco cinematografico", criticandone la regia e la recitazione e definendo un'"ombra di se stesso" l'operatore Henry Kotani, un tempo celebre regista e direttore della fotografia. In quanto primo *jidai-geki* sonoro, il film ha comunque un interesse storico notevole.

Mina Talkie's fourth production, following on directly from Hometown, was the first jidai-geki (period film) to be made with sound. The novel that supplied the plot, by popular writer Shin Hasegawa, was filmed twice in 1930. This sound film version was released on December 4; a silent film produced by Makino Productions and directed by Kyotaro Namiki had beaten it into theatres by a mere two weeks. The book was to be filmed again in 1962 by Kazuo Ikehiro, this time starring matinee idol Raizo Ichikawa.

The title of the book and film evokes a village in the remote and mountainous Hida district in present-day Gifu Prefecture. It narrates a story of vengeance following the rape of the hero's lover, Osan. He kills her rapist, but she takes her own life, and the film dramatizes the inner torment of its protagonist, which intensifies after he meet a geisha who looks exactly like his now dead lover.

A contemporary review in "Kinema Junpo" dismissed the film as "incurrigibly uncinematic", criticizing both the direction and the acting, and describing the cinematography of Henry Kotani, a once celebrated director and photographer, as "a shadow of its former self". However, the film's historical interest as the first talkie jidai-geki is considerable.

BIJOBU SAKYO

[Katsuben Talkie]

Giappone, 1931 Regia: Tetsuroku Hoshi

■ T. alt.: *Renbo Satsuma Bikyaku*. T. int.: *Sakyo the Handsome Man* [*Sakyo il bello*]. Sog., Scen.: Ranshu Mizutani. F.: Tetsuo Morio. Int.: Chojiro Hayashi (Sakyo Takenaka), Tsuyuko Kitahara (Sakie Bando), Sumako Uranami (Okiku), Yasuo Shiga (Jinemon), Eiko Higashi (Oyuki), Kichijiro Ueda (secondo in comando), Kinnosuke Takamatsu, Yoshimatsu Nakamura. Prod.: Shochiku (Shimogamo) ■ 35mm. D.: 47' a 24 f/s. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Colonna sonora sottoposta a riduzione del rumore / The soundtrack has undergone noise reduction

Questo *jidai-geki* è opera di un regista poco noto ma prolifico, Tetsuroku Hoshi, che tra il 1928 e il 1941 diresse più di cinquanta film. Narra la storia di Sakyo Takenaka, accusato dalle autorità dello Shogunato di essere entrato segretamente nel Dominio di Satsuma, sull'isola di Kyushu - la più occidentale del Giappone -, smascherandone i commerci illegali. Il protagonista è interpretato da Chojiro Hayashi, più noto in Occidente come Kazuo Hasegawa, lo pseudonimo con il quale recitò nelle due versioni di *Yukinojo Henge* (*La vendetta di un attore*) dirette rispettivamente da Teinosuke Kinugasa nel 1935 e da Kon Ichikawa nel 1963. Inizialmente il film fu distribuito come muto nel 1931, ma la copia superstite è una riedizione *kaisetsu ban* ('versione con commento *benshi*') datata al periodo dell'Occupazione. La maggior parte delle didascalie fu rimossa e venne aggiunta una colonna sonora con musica d'accompagnamento e commento *benshi*. Per l'occasione fu cambiato anche il titolo, da

Renbo Satsuma bikyaku (approssimativamente traducibile con 'Gli amori di un messaggero a Satsuma') a *Sakyo il bello*. La data si riferisce al dopoguerra ma si ritiene che il sonoro *benshi* risalga al periodo anteguerra.

This jidai-geki is a work by a little-known but prolific director, Tetsuroku Hoshi, who directed more than fifty films between 1928 and 1941. It tells the story of Sakyo Takenaka, charged by the shogunal authorities with secretly entering the Satsuma Domain in Japan's westernmost main island of Kyushu, and exposing its illegal trading activities. The lead role is played by Chojiro Hayashi, better known in the West by his later pseudonym of Kazuo Hasegawa, under which name he starred in both the 1935 Kinugasa version and the 1963 Kon Ichikawa version of Yukinojo Henge (An Actor's Revenge). The film was originally released as a silent film in 1931, but the extant print is a kaisetsu ban ('version with benshi explanation') re-release dating from the Occupation era, in which most of the intertitles have been removed, and a soundtrack featuring accompaniment music and benshi commentary has been added. In the process, the film was retitled from Renbo Satsuma bikyaku (approximately translated as 'The Loves of a Messenger in Satsuma') to Sakyo the Handsome Man. Despite its postwar date, it is believed that the benshi track actually dates from before the war.

KAGAYAKU AI

[Katsuben Talkie]

Giappone, 1931

Regia: Hiroshi Shimizu, Yoshio Nishio

■ T. int.: *Shining Love* [*Luce d'amore*]. Scen.: Hiromi Matsuzaki. F.: Hiroshi Nomura. Int.: Shoichi Nodera (Sanzo di Okeya), Teruyo Hayami (Ohide), Shoichi Kofujita (Sankichi), Shinichiro Komura (Kunisuke), Tatsuko Fuji (Takako), Hidemaru Handa (Shinji), Fujiko Matsuzono (una donna), Keinosuke Sakai (il vecchio preside) Prod.: Shochiku (Kamata) ■ 35mm. D.: 38' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Questo film didattico fu realizzato dal dipartimento culturale della Shochiku per conto del Ministero dell'Istruzione. La regia fu inizialmente affidata a Yoshio Nishio, che si ammalò e fu sostituito a metà riprese da Hiroshi Shimizu. Benché completato nel maggio del 1931, il film non fu mai distribuito.

Giustapponendo in un aneddoto ironico i destini del figlio di un bottaio e del figlio di un salariato della classe media, il film esalta le virtù della povertà onesta e diligente. Film edificante portatore di una morale da favola, è comunque pieno di scene umoristiche che ne compensano la pedanteria.

Girata come muto, questa versione presenta musica d'accompagnamento, effetti sonori e un commento *benshi*, fornendo un ulteriore esempio della formula *benshi kaisetsu ban*.

This educational film was created by Shochiku's cultural film department on behalf of the Ministry of Education. Yoshio Nishio was originally assigned to direct the film, but due to illness was replaced halfway through the shooting by Hiroshi Shimizu. Though finished in May 1931, the film was shelved and never given a general release.

The film tells an ironic anecdote juxtaposing the fate of a cooper's son with that of the son of a middle-class salaried worker, and championing the virtues of honest poverty and diligence. An educational film preaching a fable-like message, it is however filled with humorous scenes that offset the film's didacticism.

Shot as a silent film, this version of the film features musical accompaniment, sound effects, and a benshi commentary track, thus constituting another example of the benshi kaisetsu ban format.

MADAMU TO NYOBO

Giappone, 1931

Regia: Heinosuke Gosho

■ T. int.: *The Neighbor's Wife and Mine* [*La vicina e la moglie*]. Scen.: Komatsu Kitamura, Akira Fushimi. F.: Bunjiro Mizutani, Hitoshi Hoshino, Yoshio Yamada. Scgf.: Yoneichi Wakita. Mu.: Haruyasu Shimada. Su.: Takeo Tsuchihashi, Haruo Tsuchihashi. Int.: Atsushi



Madamu to nyobo © National Film Center, Tokyo

Watanabe (Shibano Shinsaku), Kinuyo Tanaka (sua moglie), Mitsuko Ichimura (Teruko), Satoko Date (Madame), Dekao Yokoo (il pittore), Shinichi Himor (uomo sconosciuto), Takeshi Sakamoto (l'autista), Yukiko Inoue (la ragazza della porta accanto). Prod.: Shochiku (Kamata) ■ 35mm. D.: 56' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Realizzato alla Shochiku, fu il primo lungometraggio sonoro giapponese a ottenere sia l'esplicito elogio della critica che un vasto successo commerciale. Era un contributo al genere allora popolare del *nansensu-eiga* ('cinema nonsense'), orientato prevalentemente verso una comicità *slapstick*. L'innovativa valorizzazione del nuovo mezzo espressivo, compreso un uso ingegnoso del suono fuori campo, contribuì a fargli ottenere il primo posto nella classifica dei migliori film dell'anno stilata dai critici di "Kinema Junpo". È significativo che la trama ruoti attorno al suono, aspetto sottolineato dal titolo provvisorio, *Tonari no zatsuon* [*Il rumore della porta accanto*]. Uno scrittore alle prese con un blocco creativo viene ulteriormente distratto da alcuni rumori, compresa la musica jazz che giunge da una casa vicina, e cerca di farli cessare.

Benché Goshō si dedicasse alla regia dal 1925 e avesse già diretto trentotto film, questa è la sua prima opera a essere sopravvissuta. Essa mostra il brio e la levità che caratterizzano i suoi film realizzati per la Shochiku durante gli anni Trenta, ma Arthur Nalletti Jr. loda anche "la solennità e il realismo" che permeano la commedia e la "sottile" descrizione di un matrimonio tradizionale giapponese.

Come in molti film giapponesi degli anni Trenta, la trama ruota attorno al contrasto tra due donne: la moglie del protagonista, schiva e vestita con il tradizionale kimono, e la *moga*, la 'ragazza moderna' occidentalizzata e provocante. Il contrasto è evidenziato nel titolo del film, con il termine tradizionale *nyobo* (moglie) scritto in caratteri *kanji*, di origine cinese, mentre *madamu* ('signora') è scritto con il sillabario *katakana*, usato per traslitterare parole straniere. Altro aspetto interessante, la *moga* è associata con il film sonoro, non solo attraverso il suo amore per il jazz ma anche attraverso un manifesto del film di Hollywood 'integralmente parlato' *Madame X* (1929) che si intravede su una parete. I due pezzi musicali del film, *The Age of Speed* e *Speed Boy*, evocano anch'essi la modernità e uscirono su disco in occasione del lancio del film.

Il film fu girato con il cosiddetto 'sistema doppio', che si contrapponeva al 'sistema

singolo' utilizzato dalla Mina Talkie. Per registrare il suono separatamente dalle immagini veniva usato un registratore ottico, ottenendo un negativo sonoro oltre a un negativo delle immagini. Questo procedimento era destinato a diventare la norma nella produzione cinematografica. Goshō seppe superarne i limiti, come la necessità di far eseguire la partitura del film durante le riprese da un'orchestra fuori campo. Il regista continuò a esplorare le possibilità del sonoro in chiave comica con due film successivi, *Hanayome no negoto* [*La sposa parla nel sonno*, 1933] e *Hanamuko no negoto* [*Lo sposo parla nel sonno*, 1935], anche se come molti suoi colleghi alternò fino alla metà degli anni Trenta film sonori e muti.

Made at Shochiku, this was the first feature-length Japanese talkie to win both unequivocal critical praise and broad commercial success. It was a contribution to the then popular genre of the nansensu-eiga ('nonsense film'), a form of comedy oriented primarily towards slapstick humour. The film's innovative exploitation of the new medium, including imaginative use of offscreen sound, helped to earn it the top spot in that year's "Kinema Junpo" critics' poll. Significantly, the plot actually revolves around sound, a fact highlighted by its working title, Tonari no zatsuon (The Noise Next Door). An author struggling with writer's block is further distracted by a series of noises, including the jazz music emanating from a nearby house, which he determines to silence... Although he had been directing since 1925 and had already made thirty-eight films, this is the first example of Goshō's output to survive. It displays the wit and lightness of touch which characterised his work at Shochiku during the 1930s, but Arthur Nalletti, Jr., praises the director's efforts to imbue the comedy with "gravity and realism", and its "incisive" observation of a traditional Japanese marriage. As with many Japanese films of the 1930s, the plot pivots around the contrast between two women: the protagonist's traditional, demure, kimono-clad Japanese wife and the sexualised, Westernised 'modern girl', or moga. This contrast is pointed up in the film's title, with the traditional term nyobo (wife) written in Chinese-derived kanji characters, while

madamu ('madame') is written in the katakana script used to transliterate foreign words. Interestingly, the moga is associated with sound film, not only through her love of jazz, but also through a poster for the 'all-talking' Hollywood film *Madame X* (1929) glimpsed on her wall. The film's two theme songs, *The Age of Speed* and *Speed Boy*, also evoke an age of modernity, and were released on record to tie in with the launch of the film.

The film was shot according to a so-called 'dual system' as opposed to the 'single system' used by Mina Talkie. An optical recorder was used to capture the sound separately from the images, yielding a sound negative in addition to a picture negative. This separate recording was to become a standard for film production. Gosho overcame the limitations of the new process, such as having to have the film's score played live by an offscreen orchestra as filming was in progress. He was to continue to explore the possibilities of sound in a comic register with two subsequent films, *Hanayome no negoto*

(*The Bride Talks in Her Sleep*, 1933) and *Hanamuko no negoto* (*The Groom Talks in His Sleep*, 1935), although, like other directors at this period, he interspersed these sound films with silent projects up to the mid-1930s.

DAI CHUSHINGURA

Giappone, 1932

Regia: Teinosuke Kinugasa

■ T. int.: *Chushingura*. Scen.: Teinosuke Kinugasa. F.: Kohei Sugiyama. Mu.: Seihachi Shiojiro. Int.: Jusaburo Bando (Kuranosuke Oishii), Chojiro Hayashi (Naganori Takuminokami Asano / Sawaemon Yoshida), Utaemon Ichikawa (Awajinokami Wakisaka / Gorobei Kakimi), Tsumasaburo Bando (Genzo Akagaki), Yukichi Iwata (Kurobei Ono), Hideo Fujino (Takafusa Hyobu Chisaka), Sojin Kamiyama (Kozukenosuke Kira), Hiroko Kawasaki (Yosenin) Kokichi Takada (Sezaemon Oishii), Masao Hori (Soemon Hara / Kakunosuke Kurasama), Tatsuo Saito (Kazuemon Fuwa),

Choko Iida (Nui, la moglie di Fuwa), Kinuyo Tanaka (Yae), Kotaro Bando (Shinzaemon Katsuta), Emiko Yagumo (Ukihashidayu), Kichimatsu Nakamura (Ichigaku Shimizu), Yoshiko Okada (Rui). Prod.: Shochiku (Shimogamo) ■ 35mm. D.: 139' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è basata su un duplicato negativo 35mm, sottoposto a riduzione del rumore / The print is based on a 35mm dupe negative, which has been through noise reduction

Questo adattamento del 1932 è la prima versione sonora della storia dei quarantasette ronin che fu oggetto di tante trasposizioni al cinema. Il regista Teinosuke Kinugasa è oggi conosciuto in Occidente soprattutto per gli sperimentali *Kurutta ichipeji* [*Una pagina di follia*] e *Jujiro* [*Incroci*, 1928], ma *Chushingura* rappresenta assai meglio la sua opera. Kinugasa era specializzato soprattutto in *jidai-geki*, e la sua fama internazionale fu inizialmente legata alla proiezione nei festival di *Ji-*



Dai Chushingura © National Film Center, Tokyo

gokumon (1953), il primo film giapponese in costume girato a colori.

Trattandosi della prima versione sonora del *Chushingura*, il film fu una sorta di evento, e “Kinema Junpo” gli dedicò un'intera pagina. Ma il recensore della rivista alluse ironicamente agli interessi commerciali che stavano dietro il progetto. “Con il *Chushingura* gli attori e le case cinematografiche si guadagnano la pagnotta. Se non hai nulla da mostrare, tira fuori un *Chushingura*! Se navighi in cattive acque, tira fuori un *Chushingura*! Perché puoi star certo che gli spettatori accorreranno a frotte, e come motivo basta e avanza”. L'articolo riteneva che l'uso del suono non fosse abbastanza audace, e pur lodando la recitazione di Tsumasaburo Bando e Utaemon Ichikawa stroncò l'interpretazione del comprimario Chojiro Hayashi, mentre Kinuyo Tanaka fu criticata per la parlata dialettale. Seppur colpito dalla fotografia di Kohei Sugiyama, il critico concludeva giudicando il film troppo poco entusiasmante, considerato il cast stellare e il talento del regista e del direttore della fotografia. Nonostante la recensione poco favorevole, quell'anno il film arrivò terzo nella classifica di “Kinema Junpo”, e in seguito Joseph Anderson e Donald Richie scrissero che “molti critici avevano ammirato non solo il sonoro ma anche il montaggio serrato”.

This 1932 adaptation is the earliest sound version of the much-filmed story of the loyal 47 retainers. Director Teinosuke Kinugasa is now best known in the West as the maker of the avant-garde silent films Kurutta ichipeji (A Page of Madness, 1926) and Crossroads (Jujiro, 1928), but Chushingura is in fact more typical of his output than these experimental works. He was primarily a specialist in jidai-geki (period films), and originally earned his international reputation through festival screenings of Jigokumon (Gate of Hell, 1953), the first Japanese period film to be made in colour.

As the first sound version of the Chushingura narrative, the film was something of an event, and “Kinema Junpo” devoted a whole page to the film. But the magazine's reviewer commented with some irony on the commercial motives behind its production. “The Chushingura story is bread and butter for the actors and the

movie companies. If you don't know what to programme, put out a Chushingura! If you are having financial troubles, put out a Chushingura! Because it is a certainty that the customers will come flocking, and that is a reason in itself”. He felt that the use of sound was insufficiently daring, and although he praised the acting of Tsumasaburo Bando and Utaemon Ichikawa, he dismissed the performance of co-star Chojiro Hayashi, while Kinuyo Tanaka was criticised for speaking in dialect. He was impressed by Kohei Sugiyama's cinematography, but ultimately found the film underwhelming given its stellar cast and gifted director and cinematographer. Despite this mixed review, the film ranked third in that year's “Kinema Junpo” critics' poll, and Joseph Anderson and Donald Richie later wrote that “not only the sound but the quick cutting was admired by many critics”.

HOTOTOGISU YORI NAMIKO

Giappone, 1932 Regia: Eizo Tanaka

■ T. int.: *Namiko*. Scen.: Iwao Mori. F.: Yutaka Ikeda, Harumi Machii. Int.: Yaeko Mizutani, Den Obinata, Yo Shiomi. Prod.: Orientaru Eigasha (Saitama) ■ 35mm. D.: 54' a 24 f/s. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Restauro da un nitrato originale 35mm della collezione di Matsuda Eigasha. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione del rumore / Restoration from an original 35mm nitrate print in the collection of Matsuda Eigasha. The soundtrack has been through noise reduction

Namiko è tratto dal popolare romanzo *Hototogisu (Il cuculo)* di Tokutomi Roka (1868-1927), scrittore, mistico e discepolo di Tolstoj, la cui influenza lo spinse in seguito a ritirarsi in campagna e a fare la vita del contadino. Pubblicato nel 1898, *Il cuculo* è un melodramma romantico che incontrò un grande successo e ispirò diversi film muti. Lo stesso Tanaka ne aveva tratto un film nel 1919, e si sono conservati frammenti – girati sulla spiaggia di Zushi – della versione del 1922 diretta da Yoshinobu Ikeda. Questa versione sonora aggiorna la storia al presente. L'attrice principale Yaeko Mizutani aveva

già interpretato lo stesso ruolo al teatro *shinpa* ('nuova scuola').

Primo lungometraggio giapponese a utilizzare il sistema sonoro d'importazione Western Electric, *Namiko* fu prodotto dall'Orientaru Eigasha, una casa cinematografica che era stata fondata di recente a Saitama, vicino a Tokyo, e che era in qualche modo legata alla Paramount Japan. Nel timore che qualcuno gli rubasse la nuova tecnologia, lo studio impose una disciplina di assoluta segretezza. Ironia della sorte, cessò l'attività subito dopo la produzione di questo film.

Iwao Mori scrisse la sceneggiatura e partecipò alla lavorazione del film. Altro ex membro della Nikkatsu Kinyokai, Tanaka era soprattutto un regista di muti e una figura centrale del cinema dell'Era Taisho (1912-1926), che si basava sul teatro *shinpa*. Come molti registi dell'epoca, prese parte all'occidentalizzazione allora in voga, e tra le sue prime opere vi furono adattamenti di Tolstoj e Čechov. Resta però famoso soprattutto per *Kyoya erimise* (1922), ultimo film importante con gli *on-nagata* (attori maschi specializzati in ruoli femminili). Diresse pochi film sonori, ma insegnò tecnica cinematografica all'università e fece alcune apparizioni come attore. *Namiko* non fu un successo, ma in seguito Iwao Mori ricordò che “se non altro il suono può essere definito magnifico”, e il futuro direttore della P.C.L. Kajiro Yamamoto scrisse: “La dolce voce di Yaeko Mizutani ha un timbro eccezionalmente erotico, e viene da pensare ‘Ah, ma allora è questo il fascino del film parlato!’”. Negli anni Settanta Noël Burch scrisse che il film “è girato interamente in piani sequenza. Senza dubbio ciò era parzialmente dovuto alle difficoltà di montaggio del sonoro sperimentate anche in Occidente, ma a parte un saltuario carrello avanti per accrescere l'enfasi drammatica, le inquadrature ravvicinate sono estremamente rare: la macchina da presa tende ad abbracciare fin dall'inizio un'intera stanza, e i personaggi occupano gradualmente l'inquadratura. Come molti suoi contemporanei occidentali il film avrà anche un impianto teatrale, ma la teatralità del suo *découpage* è esplicitamente giapponese”. In Giappone il sistema Western Electric fu utilizzato appieno solo a partire dall'anno successivo, quando la Nikkatsu lo adottò e cominciò a usarlo nei suoi sonori.



Hototogisu Yori Namiko © National Film Center, Tokyo

Namiko is based on a popular novel, *Hototogisu* (The Cuckoo), by Tokutomi Roka (1868-1927), a writer, mystic and disciple of Tolstoj, whom he met and whose influence latterly inspired him to retreat to a 'peasant life' in the countryside. Published in 1898, *The Cuckoo*, a romantic melodrama, was a huge success and was filmed repeatedly during the silent era. Tanaka himself had filmed the novel as early as 1919, and fragments, filmed on location at the Zushi beach, survive of the 1922 version by Yoshinobu Ikeda. This early sound version updates the story to the present day. Lead actress Yaeko Mizutani had played the part on the shinpa ('new school') stage prior to committing her performance to film.

Namiko, the first Japanese feature film to use the imported Western Electric sound system, was produced by Orientaru eigasha, a newly founded studio based in Saitama near Tokyo and loosely tied to Paramount Japan. Fearful that its new knowhow might be stolen, the studio enacted a policy of strict secrecy. Ironically, however, it was to close down after producing this one film.

Iwao Mori scripted the film and was involved in its production. Director Eizo Tanaka, another former member of the Nikkatsu Kinyokai, was primarily a film-

maker of the silent period, and a key figure in the shinpa-based cinema of the Taisho Era (1912-1926). Like many directors then active, he participated in the era's fashionable Westernisation, and among his early works were adaptations of Tolstoj and Čechov. He is most famous, however, for *Kyoya erimise* (The Kyoya Collar Shop, 1922), the last major film to use onnagata (female impersonators) instead of actresses. He directed very few sound films, but lectured on film technique at university level and made acting appearances.

Though *Namiko* was not a hit, Iwao Mori later recalled that "If nothing else, the sound must be said to be magnificent", while future P.C.L. director Kajiro Yamamoto wrote: "Yaeko Mizutani's sweet voice seems remarkably erotic, and one thinks, 'Ah, so this is the appeal of the talkie!'". Viewing the film in the 1970s, Noël Burch wrote that the film "is shot entirely in single-take sequences. This was certainly due in part to the sound-editing difficulties experienced also in the West, but despite an occasional track-in for dramatic emphasis, close frames are extremely rare, and the camera tends to take in an entire room from the outset, with the characters gradually occupying the frame from the outset. The film may well have been adapted from a play, like so many of its Western con-

temporaries, but the 'theatricality' of its decoupage is specifically Japanese".

The Western Electric sound system would not be fully utilized in Japan until the following year, when Nikkatsu picked it up and started to use it in its own sound film productions.

JORIKU DAI-IPPO

Giappone, 1932 Regia: Yasujiro Shimazu

■ T. int.: *First Steps Ashore* [*Primi passi sulla terraferma*]. Scen.: Komatsu Kitamura. F.: Bunjiro Mizutani. Mu.: Tetsuo Takashina. Su.: Haruo Tsuchihashi, Tetsuo Tsuchihashi. Int.: Yaeko Mizutani (la donna al porto), Joji Oka (Tasaka, il fuochista), Shinyo Nara (Sho, il borghese), Ureo Egawa (Shige), Reikichi Kawamura (Nozawar, lo steward), Choko Iida (Ochiyo, la governante), Mitsuko Yoshikawa (la signora del bar), Ranko Sawa (l'amante di Sho), Shintaro Takiguchi (Tomura, il magazziniere), Sotaro Okada (il detective). Prod.: Shochiku (Kamata) ■ 35mm. D.: 88' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Benché poco noto in Occidente, Yasujiro Shimazu è una figura fondamentale del cinema giapponese d'anteguerra e un pioniere del *gendai-geki* (film d'ambientazione moderna). Negli anni Venti, quando lavorava negli studi cinematografici Shochiku di Tokyo, grazie all'incoraggiamento del direttore della compagnia Shiro Kido, Shimazu decise di girare commedie leggere d'ambientazione contemporanea come *Chichi* [*Padre*, 1923] e *Nichiyobi* [*Domenica*, 1924]. Questi film prefiguravano lo *shomin-geki*, il dramma della gente comune che divenne la specialità della Shochiku e nel quale si cimentarono con brillanti risultati registi quali Yasujiro Ozu, Mikio Naruse e Keisuke Kinoshita. Storia di un marinaio che salva una donna dal suicidio per poi innamorarsene, *Primi passi sulla terraferma* fu il secondo film sonoro della Shochiku e il primo di Shimazu. Rifacimento del muto di Josef von Sternberg *I dannati dell'oceano* (1928) – considerato da "Kinema Junpo" il miglior film straniero distribuito in Giappone nel 1929 –, era ambientato nel porto della cosmopolita Yokohama. Il film



Joriku dai-ippo © National Film Center, Tokyo

di Sternberg era già stato adattato per il teatro *shinpa* nel 1931. Il testo teatrale e la sceneggiatura cinematografica sono opera di Komatsu Kitamura ed entrambe le versioni erano interpretate dall'attrice Yaeko Mizutani. Come osserva Mitsuyo Wada-Marciano, "Nel processo di adattamento del film dal muto al sonoro [...] il cineasta non si limitò ad aggiungere il dialogo, ma usò anche l'influenza del teatro *shinpa* – evidentissima nella recitazione e nella dizione di Yaeko Mizutani – per 'nipponizzare' la sceneggiatura". Il film fu sesto nella classifica di "Kinema Junpo" dei dieci migliori film di quell'anno. Shimazu lavorò assiduamente alla Shochiku e poi alla Toho fino al 1945, anno della sua morte. Tra i suoi film sonori successivi si contano adattamenti da opere letterarie come *Okoto to Sasuke* [Okoto e Sasuke, 1935], tratto da un romanzo di Junichiro Tanizaki, e drammi realistici quali *Tonari no Yae-chan* [La nostra vicina

Miss Yae, 1934] e *Ani to sono imoto* [Un fratello e la sua giovane sorella, 1939]. Malgrado la morte prematura, Shimazu esercitò un'influenza fondamentale sul cinema giapponese del dopoguerra (Heinosuke Gosho, Yuzo Kawashima, Keisuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi, Shiro Toyoda e Kozaburo Yoshimura furono suoi assistenti) e svolse un ruolo centrale nello sviluppo di un genere essenziale del cinema d'autore giapponese.

Though little known in the West, Yasujiro Shimazu is a key figure in prewar Japanese cinema, and one of the pioneers of the gendai-geki (film of contemporary life). In the 1920s, working at Shochiku's Tokyo studio in Kamata, he began, with the encouragement of studio head Shiro Kido, to realize light comedies with contemporary settings, among them Chichi (Father, 1923) and Nichiyobi (Sunday, 1924). These films prefigured the shomin-geki,

the drama of the lower middle classes, which was to become Shochiku's speciality and to which such directors as Yasujiro Ozu, Mikio Naruse and Keisuke Kinoshita were to make distinguished contributions. The story of a sailor who begins a love affair with a woman he saves from suicide, First Steps Ashore was Shochiku's second sound film and Shimazu's first. It is a reworking of Josef von Sternberg's silent classic The Docks of New York (1928) transplanted to the waterfront of Japan's cosmopolitan port city, Yokohama. Sternberg's film had been named the best foreign film to be released in Japan in 1929 by the country's leading film magazine, "Kinema Junpo", and it had already been adapted for the Japanese stage in 1931 as a shinpa play. The same scenario writer, Komatsu Kitamura, worked on both the stage play and the film, and both starred the same actress, Yaeko Mizutani. As Mitsuyo Wada-Marciano observes, "In the

process of adapting the film from silent to sound [...] the filmmaker not only added words, but also used the shinpa theatrical influence – most evident in Mizutani's acting and elocution – to 'Japanize' the script". The film took joint sixth place in the "Kinema Junpo" Best Ten for that year. Shimazu was to work prolifically at Shochiku and then Toho up to his death from stomach cancer in 1945. Among his later sound films, he produced literary adaptations such as Okoto to Sasuke (Okoto and Sasuke, 1935), based on Junichiro Tanizaki, and realist dramas such as Tonari no Yae-chan (Our Neighbour Miss Yae, 1934) and Ani to sono imoto (An Older Brother and His Younger Sister, 1939). Despite his early death, he was a crucial influence on postwar Japanese film: Heinosuke Gosho, Yuzo Kawashima, Keisuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi, Shiro Toyoda, and Kozaburo Yoshimura all served as his assistants, and he was a key figure in the development of a generic tradition central to Japanese film art.

TOKYO NO ONNA

Giappone, 1933 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. int.: *A Woman of Tokyo*. T. it.: *Una donna di Tokyo*. Sog.: Ernest Schwartz [Yasujiro Ozu]. Scen.: Kogo Noda, Tadao Ikeda. F.: Hideo Mohara. Mo.: Kazuo Ishikawa. Int.: Yoshiko Okada (Chikako), Ureo Egawa (Ryoichi), Kinuyo Tanaka (Harue), Shinyo Nara (Kinoshita), Chishu Ryu (il reporter). Prod.: Shochiku (Kamata) ■ 35mm. D.: 46' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo per concessione di Shochiku

Benché interamente muto, questo melodramma di Ozu è un esempio affascinante delle intersezioni tra cinema muto e sonoro durante il periodo di transizione. Nel 1933 quasi il 40% delle sale giapponesi era ormai attrezzato per il sonoro, il numero di film parlanti era in costante aumento e sin dal 1930 venivano regolarmente importati film sonori stranieri. Ma fu solo nel 1935 che i sonori giunsero a costituire la maggior parte della produzione nazionale. Di conseguenza, gli ultimi film muti giappo-

nesi costituiscono un caso pressoché unico di cinema muto profondamente influenzato dalle tecniche e dagli stili del sonoro.

Ozu passò tardivamente al sonoro, ma i suoi ultimi muti rivelano chiaramente l'influenza del nuovo mezzo, soprattutto nell'impiego di didascalie che contengono battute di dialogo pronunciate da personaggi fuori campo, alludendo così alle nuove potenzialità del suono off. Pur essendo muto, *Una donna di Tokyo* sembra pensato come un film sonoro. Fu però girato su nastro magnetico e per questo motivo il formato è più stretto di quello standard, tanto che l'immagine è stata ritagliata nel passaggio su DVD o video. Peccato, anche perché *Una donna di Tokyo* è il primo film di Ozu a mostrare le sue tipiche inquadrature dal basso. Naturalmente la proiezione del Cinema Ritrovato conserverà il formato originale.

Il film è un desolato melodramma su un giovane che viene mantenuto agli studi dalla sorella e scopre che la ragazza si prostituisce per procurarsi il denaro. La trama riecheggia i melodrammi di Mizoguchi, *Taki no Shiraito* [Il filo bianco della cascata, 1933] e *Orizuru Osen* [La caduta degli Osen, 1934], ma i suoi aspetti struggenti sono compensati da una giocosa e brillante consapevolezza stilistica, evidente soprattutto quando Ozu inserisce una sequenza comica diretta da Ernst Lubitsch e tratta dal film a episodi *Se avessi un milione* (1932) prodotto dalla Paramount. David Bordwell osserva che "Ozu cita il canone nel momento stesso in cui lo supera; per la prima volta però, in un'opera a noi nota, non lo fa usando manifesti e fotografie di film, ma ricorrendo a una sequenza filmata [...] La giocosità di Ozu riemerge quando si rifiuta di mostrare il momento in cui Charles Laughton fa una pernacchia al suo principale. Dobbiamo essere abbastanza cinefili da arrivare da soli alla conclusione della gag". Bordwell avrebbe potuto aggiungere che lo humour di quella gag dipende proprio dal suono, e la sua assenza può dunque essere un esplicito riferimento del film alla propria natura di muto in un cinema sempre più dominato dal sonoro.

Though a wholly silent film, this melodrama by Ozu sheds fascinating light on the intersections between sound and silent cinema in this period of transition. By 1933, nearly 40% of Japan's theatres

were wired for sound, and the number of sound films was steadily increasing, while foreign sound films had been steadily imported into Japan since around 1930. But it was not until 1935 that sound films would constitute the majority of Japanese film production. Accordingly, Japan's late silent cinema constitutes a near-unique case of a silent film culture which was profoundly influenced by the techniques and styles of sound cinema.

Ozu was late turning to sound, but his last silent films clearly show the influence of the new medium, particularly in their use of dialogue intertitles delivered by offscreen speakers, which seems to reflect the new possibilities of offscreen sound. A Woman of Tokyo itself was apparently planned as a sound film, but was eventually shot silent. Nevertheless, it was filmed on sound stock, and consequently the frame is narrower than the standard academy format, a fact which has led the image to be cropped when screened on DVD or video. This is particularly unfortunate since A Woman of Tokyo is the first Ozu film to display his characteristic low-angle shots. This screening at Bologna, of course, will preserve the original ratio.

The film is a bleak melodrama about a young man who receives financial support for his studies from his sister, only to discover that she is engaging in prostitution to do so. The plot echoes Mizoguchi's melodramas, Taki no Shiraito (Cascading White Threads, 1933) and Orizuru Osen (The Downfall of Osen, 1934), but the poignant and tragic aspects of the narrative are offset by a playful stylistic self-consciousness and wit, at its most obvious when Ozu interpolates a comic sequence directed by Ernst Lubitsch from the Paramount portmanteau film, If I Had a Million (1932). David Bordwell comments that Ozu "cites the norm he dislodges, but for the first time in a surviving work, he uses not movie posters and photographs, but actual footage [...] Ozu's playfulness re-emerges when he refuses to show Laughton's delivery of a raspberry to his boss. We must be cinephiles enough to fill in the gag's payoff". Bordwell might have added that the raspberry gag depends specifically on sound for its humour, so its absence here is arguably a self-conscious commentary on the film's status as a silent in a film world increasingly dominated by sound.



IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven



LA CINEFILIA RITROVATA

REDISCOVERING CINEPHILIA

Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli, Roy Menarini e Guy Borlée**

Siamo sicuri di conoscere la cinefilia? La domanda pare oziosa: la cinefilia è quella cosa che nasce negli anni Quaranta del dopoguerra, dopo il suo precoce esordio negli anni Venti di Delluc ed Epstein, e si sviluppa con i "Cahiers du cinéma" per poi proseguire in tante diverse forme, e infine approdare all'oggi, tra tentazioni fanatiche e spirito resistenziale. Questo racconto sarebbe sostenibile se le cose, in epoca recente, non fossero cambiate così rapidamente. Il vero problema della cinefilia, nel corso degli ultimi due decenni, è stato infatti quello di apparire rinchiusa in una dimensione nostalgica, conservatrice e autoritaria, anche quando non lo era affatto. E invece, grazie allo sviluppo delle nuove tecnologie (che secondo alcuni dovevano dissolvere una volta per tutte l'esperienza cinefila), ecco affacciarsi nuove forme e nuovi soggetti in grado di rivitalizzare l'amore per il cinema. Da una parte, il proliferare di blog e piattaforme online si è sbarazzato del suo presunto diletterismo per approdare a una cura informativa, a un enciclopedismo appassionato e a una qualità discorsiva davvero rimarchevoli. Dall'altra, anche i luoghi classici della cinefilia hanno avvicinato i nuovi media per riavviare e coniugare in forme inedite il rapporto amoroso con il film. Ne sono un esempio: le edizioni digitali sempre più accurate e ineccepibili delle maggiori etichette specializzate in storia del cinema, i restauri digitali e le conseguenti proiezioni 2K in sala all'interno dei più importanti festival (a cominciare dal Cinema Ritrovato), i siti online di autorevoli istituzioni cinematografiche, l'approdo al web e al blog da parte dei maggiori critici europei e angloamericani, la nascita di straordinarie riviste digitali *open access* dedicate ai *film studies*. E così, mentre il film migra anche su altri schermi, la cinefilia 'in sala' sta creando un movimento eccitante e sorprendente proprio perché non si basa su un atteggiamento di sfiducia nei confronti del 'nuovo' e del cosiddetto tramonto dell'aura cinematografica, bensì pensa a rilanciarla in altre forme. Il vivacissimo panorama della nuova cinefilia, o della cinefilia (ri)trovata, si conferma anche per il deciso abbassamento anagrafico dei protagonisti che ne fanno parte.

Il Cinema Ritrovato 2012 avvia una ricognizione di questo universo, con il desiderio di far dialogare le varie generazioni della cinefilia, da quella classica alle più recenti, e con l'ambizione di aprire un osservatorio permanente sulle trasformazioni in atto. Esse, infatti, non sembrano risparmiare alcun aspetto del fare cinema e del pensare cinema. Se le rivoluzioni tecnologiche hanno modificato le fondamenta stesse della realizzazione dei film, tanto che nessun titolo oggi in sala può dirsi indipendente da svariati interventi della tecnica digitale, ciò ha comportato dei mutamenti

Do we really know what cinephilia is? Or is this a rhetorical question: cinephilia is the community of film enthusiasts that evolved after the Second World War, which had a premature debut in the 1920s with Delluc and Epstein, was further developed by "Cahiers du cinéma", later branched out into various forms, and today oscillates between fanatical tendencies and a spirit of resistance. This definition would be acceptable if things had not changed so rapidly in recent years. The problematic aspect of cinephilia over the past two decades was that it gave the impression of being stuck in a nostalgia, both conservative and authoritarian, even when this was not the case at all. To the contrary, the development of new technologies (which according to some may have spelled the end of cinephilia) has allowed new formats and subjects to come to light that have revitalized the love of film. On the one hand, the spread of blogs and online platforms has eliminated perceived amateurism replacing it with an information culture, passionate encyclopedism, and remarkably high quality discussion. On the other hand, the traditional elements of cinephilia have embraced new media to revive the love of cinema in unexpected forms. A few examples: the increasingly accurate and impeccable digital re-mastering by the major film history labels, the digital restorations and subsequent 2K screenings in theaters of some of the most important film festivals (beginning with Il Cinema Ritrovato), the online sites of important film institutions, the web and blog presence of some of the main European and Anglo-American critics, and the birth of remarkable open access digital magazines dedicated to film studies. Thus, as film migrates from the theatre to new screens, there is an exciting and surprising cinephilia 'in the movie theatre' movement. This development is not based on a mistrust of all that is 'new', or on the so-called decline of the influence of film. On the contrary, it is based on a re-launching of cinephilia in new forms. The vitality of a new or (re)discovered cinephilia is possible also because its main advocates today are considerably younger than their counterparts in the past.

Il Cinema Ritrovato 2012 provides an initial investigation of this universe, with the aim of establishing a permanent center to review the ongoing transformations. These transformations appear to affect all aspects of filmmaking and conceptualizing. Just as recent technological evolutions have altered the very foundations of filmmaking, to the point where no new film is without myriad digital effects, the same evolutions have profoundly altered the ways movies are conceptualized and distributed. In other words: film culture. Everyone who works in the industry, or is associated

profondi anche nelle sfere del pensiero e della divulgazione del film. In buona sostanza: nella cultura cinematografica. Tutti i soggetti che operano nel campo del cinema e che vengono accostati alla cinefilia sono coinvolti in questi mutamenti epocali. Pensiamo ai critici, il cui lavoro è stato messo a serio rischio dal proliferare di recensioni gratuite e di risorse presenti sul web, ma che d'altra parte hanno trovato online spazi di manovra impensabili e offerto approfondimenti impossibili da realizzare in precedenza: più in generale, dopo anni di inesorabile marginalizzazione, è l'intero comparto di 'discorsi sul film', critica in testa, ad aver dimostrato che c'è un largo pubblico mondiale che i film, oltre che vederli, ha voglia di sentirli commentare e analizzare, al contrario di quanto sostenuto dai fautori della 'morte della critica'. Ancora, i docenti universitari si devono misurare con la cinefilia orizzontale all'epoca di YouTube e riformulare le proprie posizioni nei confronti del canone storiografico e della sfida posta dalla nuova cinefilia.

I festival, parte integrante del rilancio di una *esperienza* cinefila, basano la propria esistenza sulla ricerca e selezione di pellicole in un contesto di proliferazione dei titoli che si girano in tutto il mondo ogni anno sempre più impressionante; al tempo stesso i festival specializzati realizzano interessanti alleanze con l'editoria digitale, il web e la creazione di nuove comunità spettatoriali. Anche nelle professioni legate agli eventi cinematografici, alle Cineteche e agli enti di conservazione, emergono sempre più le figure dei *curators*, in grado di muoversi agilmente tra storia del cinema, archivi e nuove tecnologie, non di rado addestrandosi a un sapere imprenditoriale che permetta loro di offrire trasversalmente contenuti a diversi committenti. Le etichette di DVD, Blu-Ray e Home video, oltre a presentare listini di alta qualità e risoluzione digitale di titoli classici, hanno moltiplicato le modalità di distribuzione attraverso il web, con la possibilità di scaricare o di vedere legalmente in streaming i film più importanti, non di rado aiutati dai consumatori più consapevoli, una sorta di platea di cinefili motivata e severa nel partecipare attivamente alle scelte dell'editore di riferimento.

In più, le grandi piattaforme online come IMDb o Mubi si strutturano ormai come social network della cinefilia, in alcuni casi coinvolgendo i lettori come controllori della precisione dei dati enciclopedici offerti e in altri condividendo attraverso la passione per il cinema lo spirito di ricerca verso film sconosciuti, cineasti indipendenti, cinematografie rare, fino a costituire le prime, vere forme di distribuzione alternativa per le opere che non trovano la via della sala di prima visione.

Insomma, il panorama è in grande fermento, il cinema come linguaggio e immaginario si mostra più vivo che mai, e soprattutto l'eredità della storia del cinema – che già si mostra vivissima come catalogo novecentesco per altre forme espressive, dall'arte contemporanea alla *live performance art* – esibisce uno stato di salute eccellente. Ecco perché il *paradiso dei cinefili* non può che guardare con attenzione a questi fenomeni e candidarsi a punto d'incontro tra cinefilia classica e contemporanea, ospitando i massimi rappresentanti di tutte le categorie che lavorano nella cultura cinematografica per un primo, vasto bilancio dell'esperienza cinefila nell'epoca del digitale.

Roy Menarini

in some way with cinephilia, is impacted by these momentous changes. Take film critics, for example. Their profession was seriously threatened by the spread of free reviews and other related resources on the web. Many, however, found new avenues online and are able to provide more in depth reviews than was previously possible. More generally, after years of persistent marginalization, the entire 'film discussion' sector, especially critics, have demonstrated that there is a large global public that wants to not only watch films, but also to listen to commentary and analysis of them. This flies in the face of claims by some over the 'death of critics'. University professors have to contend with digitized social and mobile cinephilia in the age of YouTube, and to review their position vis-a-vis historiographic norms and the challenges posed by the new love of film. Festivals, an integral part of the revival of the cinephilia experience, are premised on the search for and selection of films in a global context where titles proliferate and grow every year.

At the same time, specialized festivals structure interesting alliances among digital publishers, the web, and new audience communities. The role of the curator, able to deftly maneuver between film history, archives, and new technology, is increasingly present in professions linked to film events, from film libraries to preservation organizations. Self-taught and armed with entrepreneurial know-how, curators are able to offer content across the board to different customers. Producers of DVD, Blu-Ray and home video, besides offering high quality products and digital re-mastering of the classics, have multiplied their distribution channels thanks to the web. Nowadays it is possible to download or watch in streaming their most important films, often with the input of active users: a motivated and serious audience of cinephiles who in large part determine and affect the distribution choices of producers. Furthermore, the main online platforms like IMDb or Mubi are essentially structured like social networks of cinephiles. In some cases, users are engaged as fact checkers for the encyclopedic data provided. Other times their passion for cinema brings them to discover and share previously unknown movies, independent filmmakers, rare pieces, becoming the primary alternative distribution channel for works that never make it to movie theaters. The scenario is tumultuous. Film as a language and collective imagination is livelier than ever. A vibrant catalog for other 19th century forms of expression such as modern art and live performance art, the historical legacy of film is in an excellent state of health. For this reason, the cinephiles' heaven must carefully analyze these phenomena and propose itself as a meeting point between classic and modern cinephilia, welcoming the main representatives from all the sectors of the film world for a preliminary and comprehensive review of the experience of cinephilia in the digital age.

Roy Menarini



RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

ONCE UPON A TIME IN AMERICA

USA-Italia, 1984 Regia: Sergio Leone

■ T. it.: *C'era una volta in America*. Sog.: dal romanzo *The Hoods* di Harry Grey. Scen.: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone. F.: Tonino Delli Colli. Mo.: Nino Baragli. Scgf.: Carlo Simi. Co.: Gabriella Pescucci. Mu.: Ennio Morricone. Int.: Robert De Niro (David 'Noodles' Aaronson), James Woods (Maximilian 'Max' Bercovicz), Elizabeth McGovern (Deborah Gelly), Joe Pesci (Frankie Manoldi), Burt Young (Joe), Tuesday Weld (Carol), Treat Williams (James Conway O'Donnell), Danny Aiello (il capo della polizia Aiello), Richard Bright (Chicken Joe), James Hayden (Patrick 'Patsy' Goldberg), William Forsythe (Philip 'Cockeye' Stein), Darlanne Fluegel (Eve), Larry Rapp ('Fat' Moe Gelly), Robert Harper (Sharkey), Jennifer Connelly (Deborah ragazza). Prod.: Arnon Milchan per The Ladd Company. Pri. pro.: 17 febbraio 1984 ■ DCP. D.: 245'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Andrea Leone Films, The Film Foundation e Regency Enterprises. Restauro finanziato da Gucci e The Film Foundation. Scansione 4K: Warner Bros. Motion Picture Imaging (MPI) / Restored in 2012 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata Laboratory in association with Andrea Leone Films, The Film Foundation, and Regency Enterprises. The restoration of *Once Upon a Time in America* was funded by Gucci and The Film Foundation. 4K Scans by Warner Bros. Motion Picture Imaging (MPI)

Tra la preparazione di *C'era un volta il West* (1968) e quella di *Giù la testa* (1971), Sergio Leone si appassionò a un romanzo di quattrocento pagine sui gangster ebrei, *The Hoods* (in Italia, *Mano armata*). Harry Gray, pseudonimo dell'autore, lui stesso un ex gangster, lo aveva scritto mentre scontava la sua pena a Sing Sing. Leone lo incontrò a fine anni Sessanta e rimase affascinato da questo ex malvivente, che rispondeva a monosillabi ("Sì, no, forse" fu tutto quello che riuscì strappargli), che non aveva nulla della gloria dei banditi raccontati da Hollywood e che condivideva con lui il medesimo immaginario, formatosi nelle sale cinematografiche. Leone

capi che *The Hoods* gli avrebbe consentito di lavorare non più su personaggi mitici ma sul Mito stesso: sulla sua trasmissione, sui generi cinematografici e sulle loro filiazioni, sull'infanzia del Novecento, in una specie di *Ricerca del tempo perduto* collettiva. La costruzione di questa cattedrale (così Enrico Medioli chiamò il lavoro preparatorio) sarebbe durata a lungo. Tra *Giù la testa* e *Once Upon a Time in America* passarono undici anni. In un'intervista, scherzando sull'enorme tempo impiegato per realizzare il film, Leone avrebbe citato Joseph Conrad: "Credevo fosse un'avventura. Invece era la vita".

Secondo i suoi collaboratori, tra il 1967 e il 1977 Leone non lavorò su un copione, ma solo su infinite versioni orali. I diritti cinematografici del romanzo non erano disponibili e dopo molti e inutili tentativi sarà Alberto Grimaldi, già produttore di Leone, ma anche di Fellini, Pasolini, Bertolucci, a riuscire a ottenerli e a chiedere a Norman Mailer di scrivere una prima sceneggiatura. Leone però non trovò interessante quella prima stesura, e per scrivere si circondò di uno straordinario gruppo di sceneggiatori italiani: Kim Arcalli (geniale collaboratore di Bertolucci), Enrico Medioli (autore di sette sceneggiature per Visconti), Leo Benvenuti e Piero De Bernardi (che con *Amici miei* erano stati capaci di raccontare il tema dell'amicizia in maniera totalmente nuova). Al gruppo si aggiunse in un secondo momento un giovane critico, Franco Ferrini (e molto più tardi, nella fase finale di stesura dei dialoghi inglesi, Stuart Kaminsky). Medioli dirà: "Nessuno di noi sceneggiatori è americano, nessuno di noi è ebreo, nessuno di noi è gangster, tutto è filtrato attraverso il cinema, più che attraverso la letteratura".

Al centro del racconto ci sono brandelli della memoria di Noodles, velati dall'opio, intrisi di nostalgia, sfuggenti a ogni ordine cronologico, perché *Once Upon a Time in America* non è un *biopic*: è il fluire della vita di un uomo che per trent'anni non ha fatto che pensare e ripensare alla propria esistenza, maniacalmente ripercorrendo frasi, gesti, suoni del passato. Il risultato del lungo lavoro di scrittura produce una sceneggiatura di circa cinque ore, troppo per Grimaldi, reduce dalla difficile esperienza di *Novecento* (che era uscito in due parti). Nel 1980 Leone incontra Arnon Milchan e la Warner e il film

sembra finalmente arrivare alla svolta finale, anche perché Robert De Niro accetta di essere Noodles. De Niro offre a Leone la possibilità "di fare Pinocchio con un bambino vero", liberandolo dal ruolo di burattinaio e consentendogli di divenire il narratore. La coppia James Woods e Robert De Niro ha aggiunto alla sceneggiatura una forza realista e autentica che il cinema di Leone non aveva ancora conosciuto.

Se è Leone il cantore di questo inno al cinema, occorre ricordare che se non avesse avuto al suo fianco alcuni dei massimi artisti del cinema italiano non avrebbe potuto creare un brillante così prezioso, ricco di sfaccettature e luminoso. La colonna sonora di Ennio Morricone, in simbiosi perfetta con le immagini come nei precedenti film di Leone, per la prima volta usa alcuni brani famosi del Novecento (oltre alla *Gazza ladra* di Rossini) e diventa parte integrante della narrazione: sorregge gli incastri della struttura narrativa e permette di collocare temporalmente i ricordi di Noodles. Morricone l'aveva preparata già a metà anni Settanta e fu utilizzata (come si usava nel muto) durante le riprese, per ispirare la recitazione degli attori.

Nove mesi di riprese a Parigi, sul lago di Como, a New York, Roma, Miami, Venezia, nel New Jersey, a Montreal. *Once Upon a Time in America* è uno degli ultimi colossali realizzati prima del digitale. Tutto quello che vediamo è realmente esistito davanti alla macchina da presa. Lo scenografo Carlo Simi, la costumista Gabriella Pescucci, il direttore della fotografia Tonino Delli Colli hanno compiuto il miracolo di restituire il clima visivo di tre epoche, lavorando tra Nord America ed Europa con minuziosa cura del dettaglio, con scrupolosa veridicità.

A montaggio avanzato esplode il problema della durata: la prima versione dura quattro ore e venti minuti, Milchan e la Warner si aspettavano un film di non oltre 160 minuti. Ma Leone aveva in mente il suo film. Alla fine della lotta la versione americana, con le scene rimontate in senso cronologico, dura 1 ora e 34' e non viene firmata da Leone; la versione europea, presentata a Cannes nel maggio del 1984, dura 3 ore e 49'. Dalla versione europea vennero allora eliminate diverse sequenze che oggi, grazie alla testarda volontà della famiglia Leone, alla perseveranza della Film Foundation, al sostegno di Gucci, e all'avente diritto

New Regency, abbiamo potuto ritrovare e reinserire in questa 'ricostruzione' di *Once Upon a Time in America*. Tra queste sequenze, molti passaggi che spesso Leone ricordava, con il rammarico di avervi dovuto rinunciare: come l'apparizione di Louise Fletcher, premio Oscar per *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, che interpretava la parte della direttrice del cimitero ed era scomparsa dal film, e la scena dove Deborah (Elizabeth McGovern) recita a teatro il ruolo di Cleopatra. La versione ricostruita dura ora 4 ore e 15 minuti.

In *Once Upon a Time in America* ci sono tutti gli elementi che caratterizzano il cinema di Sergio Leone: epica, morte, amicizia, ricordi, rapine, tradimenti, un duello lungamente annunciato, una presenza 'visiva' della colonna sonora, l'uso stupefacente del dolly e dei movimenti di macchina. Eppure il film è molto diverso dai suoi precedenti: thriller, melodramma, citazioni dei classici del cinema gangsteristico, ma anche di Chaplin, di Welles e del neorealismo, convivono in un viaggio verso l'oblio e la morte nel quale lentamente scopriamo la disperazione di Noodles, all'interno di una *grandeur* cinematografica e irreali.

In questa storia circolare, in cui tutto viene sempre rinviato e tutto resta immutabile, in un'America che non è più il paese dove si avverano i sogni, ma un luogo oscuro dove una parabola di potere può finire in un tritarifiuti, Noodles è un antieroe che ha l'aura del personaggio epico, un esiliato che non può più ritornare a casa, perché non c'è più casa che non sia solo un ricordo drogato.

Leone mette in scena ancora una volta i miti umani, ma qui anche il miracolo e il mistero della loro esistenza, osserva gli accadimenti in una prospettiva cosmica, scruta i suoi personaggi con pietà e commozone. Il memorabile sorriso estatico di De Niro, nel finale, è un tradimento liberatorio delle convenzioni del cinema, ma è anche la logica conclusione di un film che per Leone era "una sorta di balletto di morte della nascita di una nazione... [dove] tutti i miei personaggi guardano in faccia la morte".

Sarà l'ultima inquadratura del suo cinema. Sergio Leone morirà nel 1989, mentre, a casa sua, vedeva il film di Robert Wise *Non voglio morire (I Want to Live!)*.

Gian Luca Farinelli

Contrariamente a quanto si possa pensare, anche film relativamente recenti possono realmente necessitare di un restauro. La sfida del restauro digitale di *Once Upon a Time in America* era quella di riportare sul grande schermo il capolavoro di Leone di cui ormai circolavano solo copie rovinate dalle troppe proiezioni e a un iniziale stadio di decadimento del colore. Il restauro del film, una lunga operazione nel quale vari laboratori – tra i più qualificati al mondo – sono stati coinvolti, ha permesso non solo di poter disporre di nuovi supporti digitali per la proiezione e di nuove copie in pellicola, ma anche di creare nuovi elementi di conservazione.

Il film venne postprodotto in Italia ma oggi il negativo originale e molti altri elementi di lavorazione sono conservati a Los Angeles. Il negativo camera originale 35mm è stato scansionato a risoluzione 4K presso Warner Bros. Motion Picture Imaging (MPI). I file scansionati sono stati poi lavorati a 4K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna, dove è stato interamente effettuato il restauro digitale fotogramma per fotogramma. La fase più impegnativa e delicata è stata senz'altro la correzione colore che si è mossa nella direzione di ricreare l'aria fumosa e fuliginosa degli anni Venti e Trenta e quella più fredda e pallida di fine anni Sessanta. Come riferimento in questa fase sono stati fondamentali la copia positiva personale di Martin Scorsese – conservata al MoMA di New York – e il contributo di chi al film aveva lavorato concretamente e che ha potuto portare il suo ricordo diretto e la sua esperienza.

La sfida maggiore è senz'altro rappresentata dalla volontà di ristabilire il primo montaggio voluto da Sergio Leone, recuperando le sequenze successivamente espunte a causa di una durata giudicata eccessiva dalla produzione. Per mesi abbiamo raccolto le fonti, orali e cartacee, che testimoniavano la piena 'autorialità' di quel primo montaggio. Consapevoli della delicatezza dell'intervento, abbiamo quindi inserito le sequenze ritenute perdute all'interno di una *extended version*. Fotogrammi di testa e coda delle sequenze tagliate ci hanno consentito di individuare esattamente il punto in cui erano state montate. Tecnicamente l'omogeneità fotografica delle sequenze inedite era il maggior problema, poiché di queste sce-

ne non esistono più i negativi. Gli unici materiali a disposizione sono degli scarti di positivi di lavorazione, conservati in condizioni molto critiche. A rendere più difficile il compito, ha contribuito il fatto che erano stati stampati senza particolare cura poiché in origine facevano parte delle copie lavoro che venivano visionate dagli assistenti al montaggio e dai montatori del suono come riferimento per le lavorazioni.

Un fondamentale e prezioso contributo al lavoro di restauro è stato apportato da Claudio Mancini, direttore di produzione; da Franco Ferrini, uno degli sceneggiatori del film che ci ha fornito la sceneggiatura originale che circolava sul set (testo di conferma per l'inserimento delle sequenze inedite); dai montatori Patrizia Ceresani e Alessandro Baragli, assistenti di Leone; da Fausto Ancillai, Ennio Morricone e dai figli di Leone, Andrea, Francesca e Raffaella, che hanno fortemente sostenuto l'intera operazione di restauro.

A tutte queste persone va il nostro più sentito ringraziamento.

Davide Pozzi

In between shooting Once Upon a Time in the West (1968) and Duck, You Sucker! (1971) Leone fell in love with a four hundred page novel about Jewish gangsters, The Hoods. Harry Grey, the author's pseudonym, himself an ex-gangster, wrote it while doing time in Sing Sing. Leone met him at the end of the Sixties and was intrigued by this ex-hoodlum who responded with monosyllabic answers – "Yes, no, maybe" was all he was able to drag out of him – and represented none of the glory of criminality as depicted by Hollywood, who also shared with him the same imagination, formed in cinema theatres. Leone understood that The Hoods would give him the opportunity to work, not on mythical characters as in his previous work, but on the Myth itself, on its transmission, on film genres and their derivations, on the infancy of the 20th century in a collective Recherche du Temps Perdu. The construction of this cathedral (as Enrico Medioli called the preparatory work) took a long time. 11 years passed between the making of Once Upon a Time in America and his previous film, Duck, You Sucker! In an interview, Leone paraphrased Joseph Conrad when joking

about the enormous amount of time it took to make the film: "I believed it was an adventure. Instead, it was life". According to those who collaborated with him between '67 and '77, Leone didn't work on a script, instead the story evolved through infinite oral versions. The cinematographic rights to the novel weren't initially available and after many fruitless attempts it would eventually be Alberto Grimaldi, the producer of some of Leone's earlier work, as well as films by Fellini, Pasolini and Bertolucci, who managed to free up the rights and ask Norman Mailer to write a screenplay. Leone didn't find that first draft interesting and for the rewrite he gathered an extraordinary group of Italian screenwriters around him: Kim Arcalli (Bertolucci's brilliant collaborator), Enrico Medioli (writer of seven screenplays for Visconti), Leo Benvenuti and Piero De Bernardi (who, in Mario Monicelli's film *My Friends*, reinterpreted the theme of friendship in a entirely new way). Later on, a young critic named Franco Ferrini joined the group (and, much later, during the final drafting of English language dialogue, Stuart Kaminsky). Medioli said: "None of us screenwriters are American, none of us are Jewish, none of us are gangsters. Everything is filtered through the cinema, rather than through literature".

At the centre of the story are Noodles' memories, shredded by the effects of opium, saturated with nostalgia, impossible to retell in chronological order, but *Once Upon a Time in America* isn't a biopic, it is the memory of a man's life who, for over thirty years, has been examining and re-examining, over and over, his whole existence, specific details and events, obsessively retracing words, gestures, echoes from his past.

The result of this lengthy writing process was a screenplay of almost five hours in length, proving too much for Grimaldi, defeated by his experiences with Bernardo Bertolucci's 1900, which had been released in two parts. In 1980, Leone met with Arnon Milchan and Warner Brothers and finally it appeared as though the film was on the verge of being made, also because Robert De Niro had accepted to play Noodles.

De Niro offered him the possibility of letting "Pinocchio become a real boy",



© Schizzo di Renato Casaro per *Once Upon a Time in America*. Collezione Maurizio Baroni

thereby freeing him from the role of puppeteer and allowing him to become the narrator. The pairing of James Woods and Robert De Niro added an authentic and realistic force to the screenplay, which Leone's cinema had not previously known. Leone is the singer of this anthem to the cinema. However – and it goes without saying – if he hadn't had some of the greatest artists from the golden age of Italian cinema by his side, he would never

have been able to create a gem so precious, so richly faceted, so luminous. As in his previous films, Morricone's soundtrack is in perfect symbiosis with the images, but here, for the first time, it contains some famous songs from the 20th century (as well as Rossini's *Gazza ladra*) and is an integral part of the narration: it supports the jigsaw puzzle narrative structure, thus allowing us to temporally locate Noodles' memories. Morricone

already had the soundtrack prepared in the mid-Seventies and during the shoot it was used to inspire the actors, as they did in the silent era.

The film was shot over nine months in Paris, Lake Como, New York, Rome, Miami, Venice, New Jersey and Montreal. It was one of the last epics to be shot before the advent of the digital age. Everything we see actually existed in front of the camera.

Art director Carlo Simi, costume designer Gabriella Pescucci and cinematographer Tonino Delli Colli achieved a miracle of storytelling, recounting three eras with meticulous attention to detail, precision and scrupulous veracity while working between North America and Europe.

During the advanced editing stages the issue of duration arose: the first version had a running time of four hours and twenty minutes. Milchan and Warner Brothers expected a film of no more than 160 minutes, but Leone had his film in mind. At the end of the struggle the American version, with the scenes reedited in chronological order and not approved by Leone, lasted 1 hour and 34 minutes, while the European version, presented at Cannes in May 1984, lasted 3 hours and 49 minutes. Several sequences had been eliminated, which, thanks to the stubborn will of the Leone family, the perseverance of The Film Foundation supported by Gucci and the rights owner New Regency, we have been able to find and re-insert where Leone had originally intended them. Beginning and end frames of the cut scenes allowed us to identify the exact place they were deleted from. Leone often recalled many of these scenes with regret, such as the appearance of Louise Fletcher, Oscar winner for *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, as the director of a cemetery, which disappeared from the film along with the scene of Deborah (Elizabeth McGovern) reciting as Cleopatra.

This newly reconstructed version lasts 4 hours and 15 minutes.

All the characteristic elements of Sergio Leone's cinema are to be found in *Once Upon a Time in America*: myth, death, friendship, memories, robberies, betrayals, a much anticipated duel, the 'visual' presence of the soundtrack, the amazing use of dolly shots and camera movement. However, the film is very different from his previous work: thriller, melodrama, citations from gangster

cinema classics, as well as the cinema of Chaplin, Welles and Neo-realism all come together in a voyage towards oblivion and death, in which we slowly discover, within this unreal cinematographic grandeur, Noodles' desperation and anguish.

In this circular story, where everything is always postponed and remains inalterable, in an America which is no longer the country where dreams come true, but where power can only ever end up ground to nothing, Noodles is an antihero with the aura of an epic character, an exile that can no longer return home, because home only exists in his memories.

Observing happenings from a cosmic perspective, examining his characters with compassion and emotion, once again Leone depicts human myths, but here we also find the miracle and mystery of their existence. De Niro's memorable ecstatic smile in the film's finale is a liberating betrayal of cinematic conventions, but it is also a logical conclusion to a film which Leone considered to be "A sort of death dance at the birth of a nation... [where] all my characters stare death in the face". It was to be the last frame of his cinema. Leone died in 1989, while at home watching Robert Wise's film *I Want to Live!*

Gian Luca Farinelli

Contrary to what is often believed, even relatively recent films may require restoration. The challenge in digitally restoring Leone's masterpiece, *Once Upon a Time in America*, was to bring back to the big screen a film of which only copies ruined by over-projection and in the initial stages of colour fading were in circulation.

The restoration of *Once Upon a Time in America* was a lengthy process in which various laboratories – amongst the most skilled in the world – were involved. The restoration enabled not just the application of new digital supports for screening the film and new film copies, but also the creation of new conservation elements.

The post-production work on the film was carried out in Italy, but today the original negative, as well as many other working elements, are conserved in Los Angeles. The original 35mm camera negative was scanned at a resolution of 4K at Warner Bros. Motion Picture Imaging (MPI). The scanned files were then worked on at 4K resolution in Cineteca di Bologna's

L'Immagine Ritrovata laboratory, where the complete frame-by-frame digital restoration was carried out. The most demanding and delicate phase of the restoration was without doubt the colour correction, working to recreate the sooty and smoky atmosphere of the 20s and 30s and the colder, more pallid atmosphere of the late 60s. As a reference in this phase, Martin Scorsese's own positive copy – conserved at MoMA, New York – was fundamental, as were the contributions of numerous people who worked on the original production and lent their experiences and memories of working on Leone's set to the restoration process.

The main challenge faced was represented by the desire to re-establish the first editing curated by Sergio Leone. A team of film scholars worked for months researching all available information and testimonies. Ever aware of the delicacy of the intervention, these scenes, previously considered lost, were inserted in an extended version in the most harmonious way possible. Technically, the homogeneity of the unedited scenes was the biggest problem, as unfortunately the negatives for these scenes no longer exist. The only materials available were discarded strips of working positives which had been badly preserved. Making this task even more difficult was the fact that the working positives had been printed without particular care, as originally they were part of the working copies which circulated between the assistant editors and sound editors as a work reference. The images in these sequences were ruined, not just by their poor state of preservation, but also through their use as working copies.

Our most heartfelt thanks go to executive producer Claudio Mancini and Franco Ferrini, one of the film's screenwriters, who made a fundamental and invaluable contribution to the restoration by providing the original screenplay from the set, which thus represented the principal source of reference for the insertion of previously unedited scenes. We also wish to thank editors Patrizia Ceresani and Alessandro Baragli, Leone's assistants, who gave their approval to the extended version, Fausto Ancillai and Leone's family, Andrea, Francesca and Raffaella, for all the support they gave throughout the entire restoration process.

Davide Pozzi

DIE WEBER

Germania, 1927 Regia: Friedrich Zelnik

■ T. int.: *The Weaver*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Gerhart Hauptmann. Scen.: Fanny Carlsen, Willy Haas. F.: Frederik Fuglsang, Friedrich Weinmann. Scgf.: Andrej Andrejew. Co.: George Grosz. Int.: Paul Wegener (Dreissiger), Valeska Stock (Signora Dreissiger), Hermann Picha (Baumert), Hertha von Walther (Emma Baumert), Kamilla von Hollay (Bertha Baumert), Arthur Kraussneck (Hilse), Hans Heinrich von Twardowski (Gottlieb Hilse), Dagny Servaes (Luise Hilse). Prod.: Zelnik-Film. Pri. pro.: 14 maggio 1927 ■ HD Cam. D.: 97'. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

L'adattamento dell'opera teatrale di Gerhart Hauptmann *Die Weber* (I tessitori, 1892) fu il progetto più ambizioso di Friedrich Zelnik, veterano del cinema d'intrattenimento. Il dramma, che trattava dell'insurrezione dei tessitori alla metà dell'Ottocento, era percepito come la prima opera teatrale priva di eroi individuali. Questo ne fece una fonte ideale per un film sulla rivoluzione. L'attento adattamento di Fanny Carlsen e Willy Haas mirava a "rispecchiare i processi delle masse nell'individuo" (Willy Haas).

I costumi e il trucco sono opera di George Grosz. Se lo stile delle didascalie è ancora espressionista, il montaggio e la messa in scena sono influenzati da Ejzenštejn e Pudovkin, mostrando esemplarmente come i registi tedeschi assorbirono le innovazioni del coevo cinema russo.

Il restauro digitale della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung di Wiesbaden è stato eseguito a partire da tre copie di distribuzione contemporanee conservate al Deutsches Filminstitut – DIF, all'EYE – Film Institute Netherlands e alla Cinémathèque Suisse. Gli elementi sono stati scansionati a risoluzione 2K e il restauro digitale è stato eseguito in alta definizione. La partitura orchestrale di Johannes Kalitzke (2012) abbina tipici elementi parodistici e di genere come la marcia e l'inno dei lavoratori a suoni elettronici che riproducono le macchine per la tessitura. L'edizione 2012 di *Die Weber* è una coproduzione di Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Theater Augsburg e ZDF in collaborazione con ARTE.

Anke Wilkening, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

The adaptation of Gerhart Hauptmann's drama Die Weber (The Weavers) was the most ambitious project of Friedrich Zelnik, an old hand at directing entertainment films. When Hauptmann released his play on the mid-19th century's weaver riots in 1892, it was perceived as the first drama without individual heroes. This conceived it an ideal source for a German revolution film. The careful adaptation by Fanny Carlsen and Willy Haas aimed at "mirroring the processes of the masses in the individual" (Willy Haas).

George Grosz was responsible for make-up and costumes. Whereas the intertitle's style is still expressionistic, the editing and mise en scène are influenced by Ejzenštejn and Pudovkin and render the film an example for German filmmakers' adaption of contemporary Russian cinema. The digital restoration by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, bases on three contemporary distribution prints from Deutsches Filminstitut – DIF, EYE – Film Institute Netherlands, and Cinémathèque Suisse. The elements were scanned at 2K resolution and the digital image restoration was carried out in HD. Johannes Kalitzke's orchestra score (2012) combines parodistic and genre typical elements like march or worker's hymns with electronic sounds of weaving machines. The 2012 edition of Die Weber is a coproduction of Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Theater Augsburg, and ZDF in collaboration with ARTE. Anke Wilkening, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

LES MISÉRABLES

Francia, 1934 Regia: Raymond Bernard (in tre parti: *Tempête sous un crâne*, *Les Thénardier* e *Liberté, liberté Chérie*)

■ T. it.: *I Miserabili*. Sog.: dal romanzo omonimo di Victor Hugo. Scen.: Raymond Bernard, André Lang. F.: Jules Kruger. Scgf.: Jean Perrier. Co.: Paul Colin. Mu.: Arthur Honegger. Su.: Antoine Archimbaud. Int.: Harry Baur (Jean Valjean), Charles Vanel (Javert), Florelle (Fantine), Charles Dullin (Thénardier), Marguerite Moreno (la Thénardier), Orane Demazis (Eponine), Jean Servais (Marius Pontmercy), Max Dearly (Gillenormand), Paul Azais (Grantaire),

Émile Genevois (Gavroche), Henry Krauss (Monsignor Myriel), Robert Vidalin (Enjolras), Georges Mauloy (presidente del tribunale), Lucien Nat (Montparnasse), Joseline Gaël (Cosette). Prod.: Pathé-Nathan. Pri. pro.: 3 febbraio 1934 ■ DCP. D.: 285' (*Tempête sous un crâne*: 115'; *Les Thénardier*: 83'; *Liberté, liberté Chérie*: 87'). Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2012 da Pathé presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / The restoration was carried out by Pathé at L'Imagine Ritrovata film laboratory in 2012

Il migliore *Les Misérables*? I pochi fortunati che hanno potuto assistere all'elegante versione muta del 1925 di Henri Fescourt (presentata a Bologna nel 2004 e ora nuovamente sottoposta a un lungo e atteso restauro presso gli Archives Françaises du Film) avranno l'imbarazzo della scelta di fronte al più spettacolare film in tre parti del 1934 di Raymond Bernard, finalmente riportato a poco meno della durata originale (circa cinque ore). Se Fescourt illustrava Hugo con l'occhio di un pittore impressionista, spesso girando nei luoghi descritti dal romanzo e prendendosi comoda (ben sette ore!), Bernard, maestro del cinema spettacolare (tanto da essere soprannominato ai suoi tempi il "D.W. Griffith francese"), resta insuperato nell'equilibrio tra intimo ed epico, esibendo una ricercatezza che ha poco a che fare con il cinema standardizzato hollywoodiano. La ricostruzione dei moti del giugno 1832 è l'espressione più splendente del romanticismo di Hugo dai tempi della sequenza della doppia tempesta nel *Napoléon* di Gance, anch'essa ispirata da un verso di *Novantatré* di Hugo.

Bernard non tradisce mai lo spirito del testo letterario, neanche quando condensa e amputa interi pezzi di trama: naturalmente sono scomparse le digressioni di Hugo sui conventi e sulle origini dell'*argot*, la storia del sistema fognario parigino e persino la battaglia di Waterloo, che contribuiscono all'originalità stilistica del romanzo. Ma Bernard alla fine della seconda parte osa persino eliminare il malvagio Thénardier mandandolo in prigione per concentrare tutta l'attenzione sull'episodio rivoluzionario. La trovata più ispirata di Bernard – un aneddoto contenuto nel secondo volume del romanzo – si trova all'inizio del film, quando l'erculeo



Les Misérables    Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Path  , 1934. Path   Production – Photo Studio Path   Natan

Jean Valjean sostiene sulle spalle la cariatide di un edificio pubblico. La metonimia dice tutto: il reietto Valjean, *gargouille* umana, reggerà sulle spalle e nel cuore il peso dell'azione. In maniera analoga, la celebre meditazione di Hugo, "Tempesta in un cranio", è espressa in un montaggio serrato di panoramiche verticali che mettono a nudo l'animo tormentato di Jean Valjean. Nell'episodio dei candelabri d'argento Monsignor Myriel ricorda all'ex galeotto il suo dovere morale verso il prossimo; al capezzale di Fantine morente i ceri ardono nei candelabri del vescovo; l'eroe ritrova la pace interiore proprio mentre il film trova il suo ritmo 'naturale'. Due destini sigillati in un'immagine semplice, ascetica: in ciò sta la maestria del regista.

Béatrice De Pastre e Lenny Borger

The best Les Misérables of them all? Those happy few who have seen Henri Fescourt's elegant 1925 silent version (shown in Bologna in 2004 and now undergoing a long overdue new restoration at the Archives Françaises du Film) will have a tough choice when they see Raymond Bernard's more spectacular three-part 1934 film, at last restored to within a few moments of its original length (only five hours). Fescourt illustrates Hugo with the eye of an impressionist painter, often filming on the very locations described in the novel and taking his own sweet time about it (seven hours!). Bernard, a master of sweeping spectacle who was dubbed the "French D.W. Griffith" in his heyday, is unsurpassed at balancing the intimate and the epic, displaying a panache that owes little to formatted Hollywood filmmaking. In itself the recreation of the June Rebellion of 1832 is the most flamboyant expression of Hugolian romanticism in film since the Double-Tempest sequence in Gance's Napoleon (itself inspired by a line in Hugo's Ninety-Three).

Bernard never betrays the spirit of the literary text even when he condenses and amputates entire chunks of plot – gone (understandably) are Hugo's digressions on convents and the origins of slang, the history of the Paris sewer system and even the battle of Waterloo, which give the novel its stylistic originality. Yet he even dares to eliminate the evil pauper, Thenardier, at the end of the second film, dispatching him to prison in order to give the revolutionary episode his fullest attention. Bernard's most in-

spired trouvaille – a throwaway anecdote in the book's second volume – opens the film when the Herculean Jean Valjean grapples with a caryatid on a public building façade. With this metonymy all this said: Valjean, the social pariah, the human gargoyle, will bear the brunt of the action on his shoulders and in his heart. Similarly, Hugo's famous meditation, "Tempest in a Skull", is expressed in a tumult of rapidly edited tilt shots that lay bare Jean Valjean's tortured soul. With the fall of the silver candlesticks, Monseigneur Myriel reminds the ex-convict of his moral duty to others; the candles go out as Fantine lays dying; the hero recovers inner peace at the same time as the film finds its 'natural' rhythm. Two destinies are sealed in this simple, ascetic image: Therein lies the filmmaker's mastery.

Béatrice De Pastre and Lenny Borger

LA GRANDE ILLUSION

Francia, 1937 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La grande illusione*. Scen., Dial.: Jean Renoir, Charles Spaak. F.: Christian Matras. Mo.: Marguerite Renoir. Scgf.: Eugène Lourié. Mu.: Joseph Kosma. Su.: Joseph De Bretagne. Int.: Jean Gabin (tenente Maréchal), Dita Parlo (Elsa), Pierre Fresnay (capitano Boeldieu), Erich von Stroheim (capitano von Rauffenstein), Marcel Dalio (tenente Rosenthal), Julien Carette (Cartier), Jacques Becker (ufficiale inglese), Georges Péclet (il fabbro), Werner Florian (sergente Arthur), Jean Dasté (il maestro), Sylvain Itkine (tenente Demolder), Gaston Modot (l'ingegnere). Prod.: Réalisation d'Art Cinématographique (R.A.C.) Pri. pro.: 4 giugno 1937 ■ DCP. D.: 114'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Studiocanal e Cinémathèque de Toulouse ■ Restaurato in 4K da Studiocanal e Cinémathèque de Toulouse presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata nel 2011 / Restored in 4K by Studiocanal and Cinémathèque de Toulouse at L'Imagine Ritrovata laboratory in 2011

È il realismo ad aver mantenuto *La Grande illusion* eternamente giovane. Realismo ulteriormente sottolineato dall'uso di lingue differenti. Ben prima del neorealismo, Renoir fonda il suo film sull'autenticità dei rapporti umani attraverso il linguaggio. Questo è tanto più vero per i ruoli di secondo piano (come i prigionieri

inglesi o le guardie tedesche, le cui silhouette sono disegnate con straordinaria umanità) che non per i personaggi principali che, senza mai diventare simbolici, risentono comunque delle esigenze drammatiche della sceneggiatura. Bisogna parlare d'*invenzione* e non di una semplice riproduzione documentaria. Realismo anche delle riprese, che non disgiungono mai il centro d'interesse drammatico dal quadro generale in cui è inserito.

André Bazin, *Réalisme et génie de Renoir*, "Radio-Cinéma-Télévision", n. 459, 2 novembre 1958

Il negativo originale di *La Grande illusion* occupa un ruolo centrale nella storia delle collezioni della Cinémathèque de Toulouse. Innanzitutto perché si tratta di un'opera essenziale del patrimonio cinematografico mondiale, profondamente europea nella sua tematica, e dell'unico film, insieme a *French Cancan*, che valse a Jean Renoir un successo allo stesso tempo di critica e di pubblico. Ma l'itinerario seguito da questo negativo, al termine del quale è giunto alla Cinémathèque de Toulouse, illustra sia le incognite della conservazione sia la relazione particolare fra questo archivio e la Russia.

Quando il Gosfilmofond scelse di donare alla Cinémathèque de Toulouse il negativo originale nitrato del film, fu un gesto che intervenne nel quadro di una collaborazione inaugurata dai due archivi alla metà degli anni Sessanta, e che in seguito non ha fatto che rafforzarsi. Raymond Borde, fondatore della Cinémathèque de Toulouse, decise infatti, dalla sua adesione alla Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) nel 1965, di entrare in contatto con il suo omologo a Mosca, prima Viktor Privato, poi Vladimir Dmitriev. Vide così la luce una collaborazione eccezionale, basata sulla fiducia, la passione per il cinema e la stessa concezione di archivio cinematografico.

Scambi di informazioni, di documenti e di esperienze, è dunque in questo quadro che il negativo originale del film di Jean Renoir entrò nelle collezioni della Cinémathèque de Toulouse.

Ma dove e in quali condizioni il Gosfilmofond, fondato ufficialmente nel 1948, aveva ritrovato questo prezioso materiale, che Jean Renoir cercò invano per tutta la vita?



La Grande illusion

Nel 1945, quando l'Armata Rossa entrò a Berlino, aveva preso come trofei di guerra un certo numero di opere d'arte e in particolare alcune pellicole conservate dal Reichsfilmarchiv. Questi 'film-trofei', come li chiamarono i sovietici, furono portati in Unione Sovietica in quantità talmente cospicua che divennero uno degli elementi determinanti nella costituzione del Gosfilmofond. Fra questi, in mezzo a titoli statunitensi, tedeschi, francesi – negativi, materiali intermedi, positivi vari – si trovava il negativo originale di *La Grande illusion* che i tedeschi stessi avevano preso a Parigi nel 1940 e portato a Berlino. Parigi-Berlino-Mosca-Tolosa: l'incredibile viaggio effettuato da questo negativo in una quarantina d'anni ricorda certo che il cinema ha sempre rappresentato una posta politica importante. Ma mostra soprattutto che la collaborazione internazio-

nale è indispensabile al lavoro sotterraneo condotto dagli archivi per salvare i film. Natacha Laurent, Cinémathèque de Toulouse

It is its 'realism' that has kept La grande illusion eternally youthful. Realism is most evident in the film's multiple languages. Long before neorealism, Renoir based his film on the genuineness of human relationships through dialogue. While realism defines the film, so does the authenticity of human relationships, or rather their truthfulness. This is demonstrated in his characters – such as the English prisoners and the German guards: not simply extras, but not quite protagonists – who Renoir was able to masterfully sketch, infusing them with extraordinary humanity. His realism is less apparent in the main characters who, while never

becoming completely 'symbolic', are nevertheless bound by the dramatic needs of the screenplay. It is invention rather than mere documentary reproduction. Realism is also applied to the camera takes, which never separate the central dramatic subject from the environment in which it is situated.

André Bazin, *Réalisme et génie de Renoir*, "Radio-Cinéma-Télévision", n. 459, November 2, 1958

The original camera negative of La Grande illusion plays a central role in the history of the collections of the Cinémathèque de Toulouse. First, because it is a seminal work among the world heritage of motion pictures with a profoundly European theme. Second, because, together with French Cancan, it was the only film to provide Jean Renoir with both critical ac-

claim and commercial success. But the journey of this original camera negative, which made it to the Cinémathèque de Toulouse, illustrates both the uncertainties involved in film preservation and the special relationship between this archive and Russia.

Gosfilmofond's decision to donate the original nitrate base of the film to the Cinémathèque de Toulouse evolved as part of a collaboration between the two archives which began in the Sixties, and has solidified over time. Raymond Borde, founder of the Cinémathèque de Toulouse, upon joining the Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) in 1965 decided to get in touch with his counterpart in Moscow (first Viktor Privato, then Vladimir Dmitriev). This was the beginning of an exceptional partnership based on mutual trust, passion for film, and a shared conception of film archiving.

It is within this context of the exchange of information, documents, and experiences that the original camera negative of the Jean Renoir movie became a part of the collection of the Cinémathèque de Toulouse.

But where, and under what circumstances, did Gosfilmofond, officially founded in 1948, find this prized item that Jean Renoir had searched for in vain his whole life?

When the Red Army entered Berlin in 1945, they took as war trophies a number of works of art, and especially films, stored at the Reichsfilmarchiv. These 'film-trophies', as the Soviets called them, were taken to the Soviet Union on such a large scale that they were one of the main reasons the Gosfilmofond was established. Among these prizes, together with American, German, and French titles – negatives, intermediate works, various positives – was also the original camera negative of La Grande illusion, which the Germans had taken from Paris in 1940 and brought to Berlin.

Paris-Berlin-Moscow-Toulouse: the incredible journey taken by this original camera negative over forty years is a reminder of the political weight that film has always had. But it also demonstrates that international collaboration is essential to the behind-the-scenes work performed by archives to save films.

Natacha Laurent, Cinémathèque de Toulouse

LA ROMANA

Italia-Francia, 1954 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Alberto Moravia. Scen.: Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Alberto Moravia, Luigi Zampa. F.: Enzo Serafin. Mo.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Flavio Mogherini. Mu.: Franco Mannino, Enzo Masetti. Su.: Roy Mangano, Bruno Moreal. Int.: Gina Lollobrigida (Adriana), Daniel Gélin (Mino), Franco Fabrizi (Gino), Raymond Pellegrin (Astarita), Pina Piovani (madre di Adriana), Xenia Valderi. Prod.: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti. Pri. pro.: 27 ottobre 1954 ■ 35mm. D.: 94'. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2009 presso Studiocine, con il contributo di Sky Italia, da un controtipo scena e un negativo colonna, su autorizzazione di Compass Film / Restored in 2009 at Studiocine, in collaboration with Sky Italia, from a dupe negative and a sound negative with a permission of Compass Film

In occasione della pubblicazione del libro di Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, edito dalle Edizioni Cineteca di Bologna nel 2012, Il Cinema Ritrovato propone il film di Zampa *La romana* nella versione restaurata nel 2009.

To accompany the publication of the book Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa, by Alberto Pezzotta, Edizioni Cineteca di Bologna 2012, Il Cinema Ritrovato presents La romana in the 2009 restored version.

Roma, 1935: la diciannovenne e povera Adriana è indotta dall'ambiziosa madre a fare la modella per un pittore. Contro la volontà materna, inizia una relazione con l'autista Gino, con cui ha il primo rapporto sessuale, e che le promette di sposarla. La collega Gisella, cinica mantenuta, la butta tra le braccia di Astarita, un pezzo grosso della polizia politica. Dopo avere saputo da quest'ultimo che anche Gino in realtà è sposato, Adriana comincia a prostituirsi. In seguito si innamora di Giacomo detto Mino, educato studente antifascista. Ma Gino le presenta il brutale Sonzogno, un ex pugile assassino, ed è l'inizio dei suoi guai.

Zampa è sempre stato considerato un artigiano indifferente a questioni di stile. *La romana* è uno dei film che mostrano quanto certe tradizioni critiche siano infonda-

te. Anzi, è forse il film più esplicitamente calligrafico di Zampa, dove la ricerca di uno stile alto e complesso è profusa in ogni inquadratura. In parte dipende dal soggetto: è un film in costume, ambientato nella Roma fascista. In parte dipende dalle esigenze dei produttori: girare un superspettacolo d'autore (anche se nel 1954 non si diceva ancora così), con una star (Gina Lollobrigida), un marchio di qualità letteraria (il romanzo di Alberto Moravia) e una confezione all'altezza.

Zampa viene chiamato alla regia dopo il successo di *Processo alla città* e di *Anni facili*. Una prima versione della sceneggiatura è già stata presentata da Ponti e De Laurentiis in censura, ma è stata bocciata. Forte della lunga lotta intrapresa per *Anni facili*, Zampa riesce a realizzare il film senza troppi compromessi. Due cose danno fastidio ai censori: il fatto che uno dei personaggi, Astarita, appartenga all'Ovra, la polizia politica fascista; e la rappresentazione diretta della sessualità. I riferimenti al fascismo passano in secondo piano, ma la protagonista Adriana, avviata alla prostituzione dalla necessità, dall'ambiente e dalla madre avida e cinica, rimane: ed è un personaggio che stride nell'Italia di Don Camillo e del nascente neorealismo rosa.

Zampa racconta la realtà senza ipocrisie e con durezza, sulla scia di Moravia mostra la pochezza di un certo antifascismo, e tra le righe mostra come l'Italia del 1935 non sia molto diversa da quella democristiana. E intanto gira un grande film, con una ricostruzione scenografica mirabile, ombre espressioniste, sequenze hitchcockiane, e la consapevolezza che dietro gli ideali e la morale gli uomini sono mossi da altri impulsi. Non è poco: il cinema italiano degli anni Cinquanta post-neorealista non era tutto omologato all'insegna del centrismo e del *rappel à l'ordre*.

Alberto Pezzotta

Rome, 1935: the impoverished 19 year-old Adriana is being pushed by her ambitious mother to work as an artist's model. Against her mother's wishes, she begins a relationship with the chauffeur Gino, with whom she has her first sexual intercourse and who promises to marry her. Her cynical colleague Gisella, a kept woman, throws her into the arms of Astarita, a high-ranking member of the secret police. After learning from Astarita that Gino is

actually married, Adriana begins to work as a prostitute. She then falls in love with Giacomo, or "Mino", a polite, anti-Fascist student. But Gino introduces her to the brute Sonzogno, an ex-boxer and assassin, and that is when the real trouble begins. Zampa has always been considered a craftsman disinterested in matters of style. *La Romana* is one of the films that demonstrate how such criticism is unfounded. It is quite possibly Zampa's most openly stylized film, in which an elevated, complex style permeates every frame. This is partly due to the subject – it is a period piece set in Fascist Rome. But it also has to do with the needs of the producers: make an art-house box-office hit (even though these terms were not used in 1954), with a star (Gina Lollobrigida), a respectable literary name (the film is

taken from the novel by Alberto Moravia), all packaged with the highest quality. Zampa was called in as director after the success of his films *Processo alla città* and *Anni facili*. An early version of the screenplay had already been presented to the censors by Ponti and De Laurentiis but had been rejected. Strengthened by the long battle he endured while making *Anni facili*, Zampa managed to make the movie without too many compromises. There were two things that bothered the censors: the character of Astarita being a member of *Ovra*, the fascist secret police squad, and the direct portrayal of sexuality. The references to fascism, however, were overshadowed by the leading character resorting to prostitution out of necessity, her surroundings and her mother's cynical greed. Adriana was a character

who clashed with the Italy of Don Camillo and the rise of pink neorealism. Zampa depicts reality without hypocrisy and with severity: following in the footsteps of Moravia, he shows the pettiness of a certain element of anti-Fascism and also reveals how 1935 Italy was not much different from the country run by *Democrazia Cristiana*. And in all this, Zampa makes a great movie, with set designs admirably reconstructing the period, expressionist overtones, Hitchcockian sequences, and the awareness that, behind all their ideals and morals, men are moved by other impulses. This was no small feat: indeed, post-neorealist Italian cinema of the 1950s had not unanimously embraced centrism and *rappel à l'ordre*.

Alberto Pezzotta

OMAGGIO A ANOUK AIMÉE, JACQUES DEMY E AGNÈS VARDA TRIBUTE TO ANOUK AIMÉE, JACQUES DEMY AND AGNÈS VARDA

LOLA

Francia, 1961 Regia: Jacques Demy

■ T. it.: *Lola, donna di vita*. Scen.: Jacques Demy. F.: Raoul Coutard. Mo.: Anne-Marie Cotret. Scgf.: Bernard Evein. Mu.: Michel Legrand. Int.: Anouk Aimée (Lola), Marc Michel (Roland), Elina Labourdette (Madame Desnoyers), Jacques Harden (Michel), Alan Scott (Frankie), Margo Lion (Jeanne), Annie Duperoux (Cécile Desnoyers), Catherine Lutz (Claire). Prod.: Rome-Paris Films, EIA – Euro International Film. Pri. pro.: 3 marzo 1961 ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma ■ Restaurato nel 2012 da Ciné Tamaris, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma e Fondation Groupama Gan pour le Cinéma / Restored by Ciné Tamaris, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma and Fondation Groupama Gan pour le Cinéma in 2012

Andato distrutto in un incendio il negativo originale, nel 2000 è stato realizzato un nuovo internegativo di *Lola*, con l'aiuto di Archives Françaises du Film, a partire da un copia ritrovata al British Film Institute. La realizzazione di questo nuovo inter-

negativo è stata supervisionata da Agnès Varda con il contributo, per la posa del film, di Raoul Coutard, direttore della fotografia di *Lola*.

Nel 2012 un restauro completo del film è stato realizzato da Ciné Tamaris, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma e Fondation Groupama Gan pour le Cinéma. Il film ha inoltre potuto beneficiare di un restauro digitale dell'immagine e del suono che gli ha restituito tutto il suo splendore originale.

In un film che si svolge interamente in tre giorni, sembra impossibile sviluppare i personaggi nel tempo del racconto se il regista si nega la comodità di flashback o di lunghe spiegazioni biografiche. Questo problema Demy lo risolve – e con quale eleganza! – proponendoci una visione plurima, frammentata, un ritratto visto da numerose prospettive diverse. Frankie per esempio è il doppio di Michel, ma di Michel com'era otto anni prima, nel momento in cui Lola l'ha incontrato a una festa. E la stessa Lola ci è mostrata come in uno specchio a tre volti: da una parte Cécile, i suoi quattordici anni, i suoi sogni d'adolescente, la sua passione per la dan-

za e le sue fughe nei luna park; dall'altra Madame Desnoyers, ex ballerina, vittima di un marito giocatore che l'ha lasciata senza risorse con un figlio [...], piena di rimpianti per quello che non ha potuto realizzare, incapace di affrontare la propria solitudine e il deserto degli affetti. Al centro Lola – Lola per Richard, ma Cécile per Michel – trionfante e fragile, piena di fiducia in un avvenire che non sa ancora la travolgerà. [...]

Questo gioco di specchi su cui è costruito il film genera una serie affascinante di doppie prospettive di cui Demy sfrutta quasi ogni possibilità: gli avvenimenti, come i sentimenti, passano il tempo a riprodursi, in un universo chiuso in se stesso la cui legge fondamentale sembra essere quella della ripetizione. [...] Questo universo chiuso di situazioni che si ripetono, è anche uno spazio magico in cui tutti sembrano invitati a un misterioso appuntamento: quando Michel, nelle prime inquadrature, arriva a Nantes, Lola vi è ritornata da soli tre giorni, Frankie è lì solo di passaggio con il suo battello, Roland sta decidendo di partire. Questo mondo in cui tutti si incrociano è un mondo da cui tutti aspirano a fuggire, e ciò che anima il



Anouk Aimée sul set di *Lola*. Foto di Agnès Varda

film è un vasto movimento centrifugo che spinge tutti i personaggi a uscire dal cerchio che li trattiene per vivere il proprio destino. [...] Ma il caso onnipotente che li ha riuniti per lo spazio di qualche ora, in questo tempo si sarà divertito delle loro corse cieche, avrà moltiplicato gli incontri improbabili, li avrà fatti danzare il balletto delle occasioni perdute, delle collisioni mancate: Nantes diviene la foresta del *Sogno di una notte di mezza estate* dove ognuno vaga all'inseguimento dell'altro, dove le coppie si disfano e si cercano. [...] Questo intreccio di vagabondaggi si traduce materialmente nella fluidità dei lunghi movimenti della macchina da presa, nell'importanza assegnata soprattutto alla città, alle sue strade, ai luoghi di passaggio dove ci si incrocia talvolta senza vedersi. È là che il Destino attende alla svolta di una strada, all'alto di una scala. Gli interni sono rari e non ci si sofferma troppo, trascinati dalla frenesia di immergersi nuovamente in quel movimento perpetuo che anima il mondo.

Jean-Pierre Berthomé, Jacques Demy et les racines du rêve, L'Atalante, Nantes 1982

Since the original camera negative of *Lola* was destroyed in a fire, in 2000 a new internegative was made with the help of Archives Françaises du Film based on a copy found at the British Film Institute. The creation of the new internegative was supervised by Agnès Varda, aided by Raoul Coutard, the director of photography of *Lola*, for the exposure of the film. In 2012 Ciné Tamaris, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, and Fondation Groupama Gan pour le Cinéma made a complete restoration of the film. *Lola* has returned to its original splendor thanks to the digital restoration of both image and sound.

In a film that takes place over a period of just three days, developing the characters seems impossible if the director refuses the convenience of flashbacks or long, biographical explanations. Demy resolved this problem – and with such elegance! – by offering a plural, fragmented vision, a portrait from many different perspectives. Frankie, for example, is Michel's double – Michel as he was 8 years earlier, when he first met *Lola* at a party. And *Lola* herself

is depicted as a mirror with three faces: on one side there's Cécile – herself at fourteen with her adolescent dreams, her passion for dance, and her escapes to the fairgrounds; on the other there is Madame Desnoyers, ex-dancer, victim of her gambling husband who left her penniless and with a son [...], full of regrets for what she was not able to achieve, incapable of accepting her own solitude and the desertion of her loved ones. At the center stands *Lola* – *Lola* to Richard, but Cécile to Michel – triumphant and fragile, full of faith in a future that, unbeknownst to her, will overwhelm her [...].

This game of mirrors underlying the film generates a series of fascinating double perspectives that Demy takes advantage of every chance he gets: events and sentiments reproduce themselves in a closed-in universe whose fundamental law seems to be repetition. [...] It is where situations repeat themselves, but also a magical space where it appears everyone is invited to a mysterious appointment: when, in one of the first shots, Michel arrives in Nantes, *Lola* has just been there three days, Frankie is just passing by with his boat, and Roland decides to leave. This world, in which everyone runs into one another, seems to be driven by a giant whirlwind that pushes the characters out of this vortex so that they can begin living out their own destinies. [...] But the fate that has brought them together for only a few hours ends up multiplying the improbable encounters, forcing them to dance the dances of missed opportunities, missed collisions. Nantes becomes the forest in A Mid-Summer's Dream where everyone chases after everyone else, where couples break up and come back together. [...] This tangle of wanderers gets translated by the long camera movements, the importance of the city – its streets where people sometimes walk right by each other without noticing. It is there where Fate awaits at a bend in the road, from above on a set of stairs. Interior shots are rare and fleeting, and get dragged along by the frenetic desire to being immersed again in the perpetual motion that animates the world.

Jean-Pierre Berthomé, Jacques Demy et les racines du rêve, L'Atalante, Nantes 1982

DOCUMENTEUR

Francia, 1982 Regia: Agnès Varda

■ Scen.: Agnès Varda. F.: Nurith Aviv. Mo.: Sabine Mamou. Mu.: Georges Delerue. Su.: Jim Thornton. Int. Sabine Momou (Emily), Mathieu Demy (Martin). Prod.: Ciné-Tamaris ■ 35mm. Col. D.: 63'. Versione francese / French version

■ Da: Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma ■ Restaurato nel 2012 da / Restored in 2012 by Ciné-Tamaris, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma

Il restauro, condotto nel 2012 da Ciné-Tamaris, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, si è avviato in occasione delle riprese del primo lungometraggio di Mathieu Demy, *Americano*, e grazie alla volontà di quest'ultimo di inserire numerosi estratti di *Documenteur* di Agnès Varda, nel quale aveva recitato. *Americano* è uscito in sala nel novembre 2011. Il restauro è presentato in anteprima al Cinema Ritrovato 2012.

Questo film esplicita bene il progetto di cui ho inaugurato la pratica in *La Pointe courte*, *L'Opéra-Mouffe* e in *Cléo*: filmare i passanti come in un documentario ma includere queste immagini in una finzione per far sentire agli spettatori – tramite degli sconosciuti filmati – le emozioni dell'eroina. Qui, la gente, i pescatori, le donne che attendono e i vicini misteriosi raccontano ciò che questa donna e il suo giovane figlio non sanno dire.

Questo film è l'ombra di *Murs Murs*.

È Los Angeles senza sole e senza meraviglie. Come se fosse dal nulla. È l'esilio. È un documentario? No, un *documenteur* (documentatore). [...] In effetti, è un film in relazione con ciò che non si può vedere e che non si può dire.

Come se il film non fosse un vero film, avevo dei problemi ad immaginare degli attori veri. Vedevo un film astratto, con dei personaggi recitanti come in *La Pointe courte*. Oppure vedevo il film come un film amatoriale (*home movie*), fatto con gli amici così come sono, nei luoghi in cui vivono.

Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris 1994

Documenteur è l'ombra proiettata da *Murs murs*, il rovescio della medaglia, dalle im-

magini così cupe quanto il primo film è luminoso e colorato. Un film sulla solitudine e l'abbandono. Ancora i margini di Hollywood. La sceneggiatura non è quella della star stritolata e poi scartata dal sistema secondo le solite usanze. Quella sceneggiatura è un po' convenzionale. È comunque una storia classica, una storia d'amore dopo la rottura di una coppia, e la questione posta da *Documenteur* è precisamente: come filmare l'amore dopo, in assenza del soggetto del desiderio, come filmare la mancanza.

Varda esclude la retorica delle immagini del ricordo (flashback o evocazione dell'essere amato). Mostra la coppia madre-figlio unita da una convenzione di tacito silenzio sul soggetto del padre assente, e l'esilio dell'amore, attraverso una serie di volti di uomini strani e stranieri, anch'essi esiliati nella città. Tanti volti, tanti enigmi, afferma più o meno il commento.

[...] È un po' la verità di *Documenteur*: questa ricerca è senza volto, non si può circoscrivere, non si può mostrare. Di contro si può mostrare il corpo erotico del desiderio, quello che Lacan chiama "l'Amur" (seminario "Encore"): "Ciò che appare in segni bizzarri sul corpo, sono quei caratteri sessuali che vengono dall'aldilà, non sono che delle tracce". È quell'essere che Varda filma in una lunga inquadratura dove si espone il corpo nudo di un uomo e la voce del commento interroga: "Che si può dire del corpo di un uomo che si è amato? Niente". Niente, in effetti, se non mostrarlo nella sua insignificanza, perché il corpo del desiderio non dice nulla, solo le voci del desiderio sono udibili (quelle che Marguerite Duras fa udire in *Navire Night*). Danièle Dubroux, *Un auteur face à Hollywood*, "Cahiers du cinéma", n. 331, gennaio 1982

The 2012 restoration by Ciné-Tamaris, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, and Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma started with the filming of the first feature by Mathieu Demy, Americano, because Demy wanted to use clips of Agnès Varda's Documenteur, a film in which he had acted. Americano came out in theaters in November 2011. The restored film makes its premiere at Il Cinema Ritrovato 2012.

This film expresses well the project I began with La Pointe courte, L'Opéra-Mouffe, and Cléo: filming passersby like in a documentary but using the images in a fictional work to make viewers feel – through the strangers filmed – the heroine's emotions. Here, the people, the fishermen, the women waiting, and the mysterious neighbors describe what this woman and her young son do not know how to put into words.

This film is the shadow of Mur Murs. Los Angeles without sun and without miracles. As if it were nowhere. Exile. Is it a documentary? No, a docu-menteur. [...] In fact, it is a film that has to do with what cannot be seen and what cannot be said. As if the film were not a real film, I had a problem with imagining real actors. I saw an abstract film with people acting like in La Pointe courte. Or I saw the film as a home movie, made with friends just as they are and set where they live. Agnès Varda, Varda par Agnès, Cahiers du cinéma, Paris, 1994 Documenteur is the shadow cast by Mur Murs, the downside, with images as dark as the first film's are bright and colorful. A film about solitude and loneliness. Once again about the outskirts of Hollywood.

The screenplay is not about a crushed star discarded by the industry according to its usual rules. That is a somewhat conventional screenplay. It is, however, a classic story, a love story after the couple has broken up, and the challenge of Documenteur is how to make a movie about love without the person desired, like filming absence.

Varda does not use the rhetoric of images of memories (flashbacks or invoking the loved one). She shows the mother and son united by their tacit silence about the absent father, and exile from love through a series of strangers and foreigners, also living in exile in the city. The film's commentary basically says so many faces, so many riddles.

*[...] This is kind of the truth of Documenteur: this search is without a face, it cannot be circumscribed or demonstrated. In contrast, the erotic body of desire can be shown, what Lacan calls "l'Amur" ("Encore" seminar): "What appears in the form of bizarre signs on the body, those sexual characteristics that come from beyond, are nothing more than traces..." That is what Varda films in a long shot revealing the naked body of a man while the narrating voice asks: "What can be said of the body of a man you loved? Nothing". Nothing, indeed, if not showing it in its insignificance, because the body of desire says nothing, only the voices of desire can be heard (what is heard in Marguerite Duras' *Navire Night*).*

Danièle Dubroux, Un auteur face à Hollywood, "Cahiers du cinéma", n. 331, January 1982

AVANT-GARDE MASTERS: UN DECENNIO DI SALVAGUARDIA AVANT-GARDE MASTERS: A DECADE OF PRESERVATION

Il programma di sovvenzioni Avant-Garde Masters è stato istituito nel 2003 dalla National Film Preservation Foundation e da The Film Foundation per restaurare il cinema americano d'avanguardia. Finanziato da The Film Foundation, nei suoi primi dieci anni il programma ha contri-

buito a salvare più di cento film, mettendo per la prima volta a disposizione del pubblico numerose opere.

I film presenti in questo programma sono stati resi disponibili grazie alla generosa collaborazione di Andy Warhol Museum, Anthology Film Archives, Milestone Films,

The Museum of Modern Art, Norman Mailer Estate, UCLA Film & Television Archive e The University of Texas at Austin.

The Avant-Garde Masters grants were created in 2003 by the National Film Preservation Foundation and The Film Foun-

dation to preserve American Avant-Garde cinema. Funded by The Film Foundation, the program has helped save more than 100 films in its first decade, making many works available to audiences for the first time since their creation.

The films in this program have been made available through the generous cooperation of the Andy Warhol Museum, Anthology Film Archives, Milestone Films, The Museum of Modern Art, the Norman Mailer Estate, UCLA Film & Television Archive, and The University of Texas at Austin.

Un ringraziamento particolare a / Special thanks to Margaret Boode, Allison Niedermeier (The Film Foundation), Jeff Lambert, David Wells (National Film Preservation Foundation)

FACE

USA, 1965 Regia: Andy Warhol

■ Int.: Edie Sedgwick, Chuck Wein ■ 16mm. D.: 66'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA Circulating Library ■ Restaurato da Andy Warhol Museum grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation / Preserved by the Andy Warhol Museum through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by the National Film Preservation Foundation

Composto da due inquadrature fisse del volto di Edie Sedgwick, la superstar di Andy Warhol protagonista della scena mondana newyorkese, *Face* (1965) coglie ciò che la cantante e poetessa Patti Smith ha descritto come la capacità di Sedgwick di irradiare "intelligenza, velocità e adesione al presente".

"In *Face* Warhol si concentra esclusivamente su un primo piano del volto di Edie per tutti i 66 minuti del film, dimostrando che la sua diva sa farsi notare semplicemente ascoltando dischi, truccandosi, fumando marijuana, telefonando e parlando con Chuck Wein, che come al solito rimane un'elusiva figura fuori campo" (J.J. Murphy).

Featuring two fixed-frame shots of Warhol's socialite superstar Edie Sedgwick, Face (1965) captures what the singer and

poet Patti Smith described as Sedgwick's ability to radiate "intelligence, speed, and being connected with the moment".

"In Face, Warhol focuses exclusively on a closeup of Edie's face for the entire 66-minute film, thereby demonstrating that his most famous superstar had the ability to command an audience's attention while merely playing music, applying makeup and accessories, smoking marijuana, talking on the phone with a friend, and conversing with Chuck Wein, who, as usual, remains an elusive figure offscreen" (J.J. Murphy).

THE VELVET UNDERGROUND IN BOSTON

USA, 1967 Regia: Andy Warhol

■ 16mm. D.: 33'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA Circulating Library ■ Restaurato da Andy Warhol Museum grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation / Preserved by the Andy Warhol Museum through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by the National Film Preservation Foundation

The Velvet Underground in Boston, che Warhol girò durante un concerto al Boston Tea Party, esibisce una grande varietà di tecniche cinematografiche – repentini zoom in avanti e indietro, ampie panoramiche, montaggi in camera che creano inquadrature fisse e scoppi di luce simili a flash di paparazzi – che rispecchiano l'esperienza cinestetica dell'*Exploding Plastic Inevitable*, con le sue luci stroboscopiche, le danze, le diapositive colorate, le proiezioni multischermo di luci e immagini, l'uso abbondante di anfetamine e la musica travolgente dei Velvet Underground.

The Velvet Underground in Boston, which Warhol shot during a concert at the Boston Tea Party, features a variety of filmmaking techniques – sudden in-and-out zooms, sweeping panning shots, in-camera edits that create single frame images and bursts of light like paparazzi flash bulbs going off – that mirror the kinesthetic experience of the Exploding Plastic Inevitable, with its strobe lights, whip dancers, colorful slide

shows, multi-screen projections, liberal use of amphetamines, and overpowering sound of The Velvet Underground.

FILM

USA, 1965 Regia: Alan Schneider

■ T. alt.: *Samuel Beckett's Film*. Sog., Scen.: Samuel Beckett. F.: Boris Kaufman. Mo.: Sidney Meyers. Scgf.: Burr Smidt. Op.: Joseph F. Coffey. Int.: Buster Keaton (l'uomo), Nell Harrison (passante), James Karen (passante), Susan Reed (donna). Prod.: Evergreen Theatre. Pri. pro.: 4 settembre 1965 ■ 35mm. D.: 20'. Bn ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Milestone Films ■ Restaurato grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation. Restaurato in collaborazione con British Film Institute da varie copie in 35mm e 16mm. Lavorazioni effettuate presso Cinetech, Ascent Media, NT Picture and Sound, Dolby Laboratories, and Audio Mechanics / Preservation funded through the Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by the National Film Preservation Foundation. Preserved in cooperation with the British Film Institute from a variety of 35mm and 16mm prints. Laboratory services by Cinetech, Ascent Media, NT Picture and Sound, Dolby Laboratories, and Audio Mechanics ■ Un ringraziamento speciale a / Special thanks to Academy Film Archive, Edward Beckett, Nicole Brenez, Les Éditions de Minuit, Evergreen Review, David Gray, Shawn Jones, Jonathan Lee, Irène Lindon, Bruce Mazen, Pacific Film Archive, Barney and Astrid Rosset

L'unica sceneggiatura cinematografica del drammaturgo Samuel Beckett si intitolava archetipicamente *Film* e nasceva dalla formula di Berkeley *esse est percipi*, "L'essere consiste nell'essere percepito". Quel che interessa ontologicamente Beckett è soprattutto la natura delle immagini registrate e proiettate. *Film* è essenzialmente un film di inseguimenti, probabilmente il più folle mai realizzato. La macchina da presa insegue l'immagine e scopre l'orrore esistenziale annidato nell'apparato stesso del cinema. Il legame con l'essenza del cinema è evidente nella scelta del cast, giacché l'oggetto dell'inseguimento è un anziano Buster Keaton, che reagì con

comprensibile perplessità quando Beckett e il regista Alan Schneider gli dissero che avrebbe dovuto nascondere il volto allo sguardo della macchina da presa. Le componenti archetipiche sono ulteriormente accentuate dalla splendida fotografia di Boris Kaufman, fratello di Dziga Vertov e Mikhail Kaufman, creatori del leggendario capolavoro autoriflessivo *L'uomo con la macchina da presa* (con Mikhail nel ruolo del cineoperatore). Commissionato e prodotto dall'editore Barney Rosset, fondatore della Grove Press, *Film* è al contempo il risultato di una straordinaria squadra di talenti e un enigma che pone più domande di quante ne soddisfi. (Ross Lipman)

Nobel Prize-winning playwright Samuel Beckett's lone work for projected cinema was entitled archetypally, Film, and grew from Berkeley's pronouncement, esse est percipi: "To be is to be perceived". Yet Beckett's ontological concerns have less to do with the plastic medium than the nature of recorded and projected images. Film is in essence a chase film; arguably the craziest committed to celluloid. It's a chase between camera and pursued image that finds existential dread embedded in the very apparatus of the movies. The link to cinema's essence is evident in the casting, as the chased object is none other than an aged Buster Keaton, who was understandably befuddled at Beckett and director Alan Schneider's imperative that he keep his face hidden from the camera's gaze. The archetypal levels resonate further in the exquisite cinematography of Academy Award-winner Boris Kaufman, whose brothers Dziga Vertov and Mikhail Kaufman created the legendary self-reflective masterpiece Man With a Movie Camera (with the latter in the titular role). Commissioned and produced by Grove Press' Barney Rosset, Film is at once the product of a stunningly all-star assembly of talent and a cinematic conundrum that asks more questions than it answers. (Ross Lipman)

NORMAN MAILER'S UNTITLED

USA, 1947 Regia: Norman Mailer

■ 16mm. D.: 9'. Bn ■ Da: Harry Ransom Center - The University of Texas at Austin ■ Restaurato grazie al programma Avant-Garde Masters

finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation / Preservation funded through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by National Film Preservation Foundation

Norman Mailer, uno degli autori più celebri della letteratura americana del secondo dopoguerra e Premio Pulitzer per la narrativa e la saggistica, non fu solo uno scrittore prolifico – dopo il fortunato romanzo d'esordio, *The Naked and the Dead* (1948) pubblicò più di quaranta libri – ma si dedicò anche al cinema, scrivendo e realizzando film quali *Maidstone* (1970) e *Tough Guys Don't Dance* (1987). Nel 1947, con l'amica Millicent Bower, Mailer girò un film sperimentale su una donna incinta che medita di abortire illegalmente. Primo film di Mailer, in otto minuti dispiega un gran numero di tecniche: bianco e nero, giustapposizione di colori, animazione, fotografia time-lapse, primi piani microscopici. Mai proiettato nelle sale, questo film privo di titolo era finora quasi sconosciuto.

One of America's best known post WWII writers, Norman Mailer made his name as a novelist with The Naked and the Dead (1948) before proceeding to write more than 40 books and winning the Pulitzer Prize in fiction and non-fiction. Mailer also wrote and directed a number of films, including Maidstone (1970) and Tough Guys Don't Dance (1987). In 1947, with his friend Millicent Bower, Mailer made an experimental film about a pregnant young woman who considers having an illegal abortion. Mailer's first film, the 8-minute work tells its story through a battery of cinematic techniques: black & white and colour juxtaposition, animation, time-lapse photography, and microscopic close-ups. Never shown theatrically until after being preserved, the untitled film was all but unknown.

THE POTTED PSALM

USA, 1947 Regia: Sidney Peterson, James Broughton

Int.: Beatrix Perry, Harry Honing, Joyce M. Geary, Donald Nelson, Ann Whittington, Bernice Van

Gelder, Janice Dieckman, Victoria Vinugo ■ 16mm. D.: 24'. Bn ■ Da: Anthology Film Archives ■ Restaurato da Anthology Film Archives grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation / Preserved by Anthology Film Archives through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by National Film Preservation Foundation

Prima di girare *The Potted Psalm*, Sidney Peterson (Oakland, California, 15 novembre 1905-New York City, 24 aprile 2000) aveva studiato medicina per tre anni e aveva fatto il giornalista, lo scultore, l'illustratore e il marinaio. Tra il 1946 e il 1949 girò film sperimentali nel suo laboratorio *Workshop20* al San Francisco Institute of Art, dove insegnava. Nel 1950 lasciò San Francisco e il cinema sperimentale per concentrarsi sulla scrittura. Nel 1961 pubblicò il romanzo *A Fly in the Pigment*. Girò film antropologici, documentari sull'arte e lavorò come sceneggiatore e *storyboard artist* nel cinema d'animazione. Nel 1980 tornò alla sperimentazione e scrisse *The Dark of the Screen*, un libro sul cinema 'visionario' (termine che preferiva ad 'avanguardia' e 'sperimentazione'). Nel 1981 girò *Man in a Bubble*, il suo ultimo film. P.A. Sitney ha definito Sidney Peterson un regista coltissimo e Stan Brakhage così lo descrisse: "Tra i cineasti più brillanti che ho conosciuto o di cui ho sentito parlare, nessuno è intelligente quanto Sidney Peterson...". Claudine Eizykman in *Sidney Peterson & Les Anamorphoses au cinéma. Un Cabinet d'amateurs*, Cinémathèque française, Paris 1994

The Potted Psalm è una narrazione surrealista, disgiuntiva, che comincia in un cimitero per passare a uno strano incontro tra amici e poi ritornare al luogo iniziale, rifiutando la coerenza di una struttura drammatica.

MoMA Circulating Film Library Catalog

Before making The Potted Psalm, Sidney Peterson (November 15, 1905, Oakland, California-April 24, 2000, New York City) had studied medicine for three years, as well as working as a journalist, sculptor, illustrator and sailor. Between 1946 and 1949 he made experimental films at his

Workshop20 at the San Francisco Institute of Art where he taught. Then in 1950 he left San Francisco and avant-garde cinema in order to concentrate on writing, publishing *The Fly in the Pigment* in 1961. In the meantime he made anthropological films, films about art and script-edited for animation films. However in 1980 he returned to experimental filmmaking and published a book on 'visionary' film (a term he preferred to that of 'avant-garde' and 'experimental') *The Dark of the Screen* and in 1981 he made *Man in a Bubble*, his last film to date. For P.A. Sitney, Sidney Peterson was the one of most cultured of filmmakers and Stan Brakhage described him thus: "Amongst the most brilliant people in film I have met or heard, there is no one as intelligent as Sidney Peterson..."

Claudine Eizykman in Sidney Peterson & Les Anamorphoses au cinéma. Un Cabinet d'amateurs, Cinémathèque française, Paris 1994

The Potted Psalm is a disjunctive, Surrealist narrative, which progresses from the site of a graveyard, to a strange indoor social gathering, and finally back to the original locale. A coherent dramatic structure is avoided.

MoMA Circulating Film Library Catalog

THE CAGE

USA, 1947 Regia: Sidney Peterson

■ 16mm. D.: 28'. Bn ■ Da: Anthology Film Archive
 ■ Restaurato da Anthology Film Archives grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation e attraverso National Film Preservation Foundation / Preserved by Anthology Film Archives through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by National Film Preservation Foundation

Le avventure di un bulbo oculare. Risorse limitate, contenuto quasi illimitato. Scena più celebre: l'artista con la testa in una gabbia per uccelli (Sidney Peterson). Segna la nascita di uno stile ingenuo-sofisticato. Sidney Peterson, *The Dark of the Screen*, Anthology Film Archive, New York 1980

The adventures of a detached eyeball. Resources limited, almost unlimited content. Most celebrated shot: artist with head in birdcage (Sidney Peterson). Marks the emergence of a naive-sophisticated style. Sidney Peterson, *The Dark of the Screen*, Anthology Film Archive, New York 1980

THE PETRIFIED DOG

USA, 1948 Regia: Sidney Peterson

■ Int.: Marie Hirsh ■ 16mm. D.: 19'. Bn ■ Da: Anthology Film Archive ■ Restaurato da Anthology Film Archives grazie al programma Avant-Garde Masters finanziato da The Film Foundation attraverso National Film Preservation Foundation / Preserved by Anthology Film Archives through Avant-Garde Masters program funded by The Film Foundation and administered by National Film Preservation Foundation.

Inseguimenti su inseguimenti. Una madre insegue una bambina. Un uomo sembra dare la caccia a se stesso. Una donna che per metà film ha sgranocchiato un rossetto è rincorsa da un uomo. Un pittore insegue l'arte dipingendo un paesaggio dentro una cornice vuota.

Sidney Peterson, *The Dark of the Screen*, Anthology Film Archive, New York 1980

Chases within chases. A mother runs after a child. A man seems to be pursuing himself. A woman who has been nibbling her lipstick through half of the film is pursued by a man. The pursuit of art is represented by a painter daubing at a landscape in an empty frame.

Sidney Peterson, *The Dark of the Screen*, Anthology Film Archive, New York 1980

PROGRAMMA PINA MENICHELLI / PROGRAMME PINA MENICHELLI

Programma a cura di / Programme curated by Claudia Gianetto, Stella Dagna e Fabio Pezzetti Tonion

Note di / Notes by Stella Dagna

Il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Fondazione Cineteca di Bologna, attraverso nuovi progetti di restauro e valorizzazione, riportano sullo schermo una delle dive più amate e discusse del cinema italiano: Pina Menichelli. *Femme fatale* conturbante, attrice eccessiva e stilizzata, impose un modello di donna crudele ma fiera della propria autonomia. Riscoprire le tappe meno conosciute del suo percorso potrebbe riservare più di una sorpresa, per esempio il suo talento per la commedia e un'insospettata capacità di giocare ironicamente con i suoi stessi cliché.

The Museo Nazionale del Cinema of Turin is bringing back to the screen one of the most beloved and celebrated stars of Italian film: Pina Menichelli. A provocative femme fatale, this excessively stylized actress epitomizes the role of a cruel woman fiercely proud of her independence. Rediscovering the lesser known phases of her career reveals some surprises, including her talent for comedy and unexpected ability to exploit, with great irony, her own cliché.

LA MOGLIE DI CLAUDIO

Italia, 1918 Regia: Gero Zambuto

■ Supervisore alla regia: Giovanni Pastrone. Sog.: dal dramma *La Femme de Claude* (1873) di Alexandre Dumas figlio. Scen.: Dante Signorini. F.: Antonio Cufaro, Segundo de Chomón. Int.: Pina Menichelli (Cesarina Ruper), Vittorio Rossi-Pianelli (Claudio Ruper), Alberto Nepoti (Antonino), Arnaldo Arnaldi (Moncabré), Gabriel Moreau (Enea Cantagnac), Antonio Monti (Daniele), Gina Marangoni (Edmea). Prod.: Itala Film. 35mm. L.: 1437 m. D.: 70' a 18 f/s. Desmetcolor. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da Museo Nazionale

del Cinema e Fondazione Cineteca di Bologna

■ Restaurato nel 2011 da Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata, con didascalie francesi, della Collezione Lobster Films. La copia è una riedizione francese distribuita dalla filiale Vitagraph di Parigi. Le didascalie italiane sono state ricostruite grazie al visto di censura e agli elenchi delle didascalie conservati dal Museo Nazionale del Cinema. Alcuni palesi errori di montaggio sono stati emendati sulla base dei documenti e le lacune sono state segnalate con dieci fotogrammi neri / Restored by Museo Nazionale del Cinema and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory using a tinted and toned nitrate base with French intertitles from the Lobster Films Collection. The copy is a French re-release distributed by Vitagraph's Parisian branch. The Italian intertitles were recovered thanks to the censor certificate and the lists of intertitles preserved by Museo Nazionale del Cinema. Some obvious editing errors have been corrected based on these documents, and missing frames have been replaced with black ones.

Cesarina Rupert, moderna Messalina, è la moglie di Claudio, patriota e geniale inventore di macchine belliche per maggior gloria della Francia. Tra drammi passionali e intrighi spionistici una coppia così male assortita non potrà che andare incontro a una fine tragica. Pina Menichelli esibisce il suo campionario espressivo più estremo per rappresentare l'eroina nera di Dumas "la mala femmina che mina la società, dissolve la famiglia, smembra la patria, sfibra l'uomo, disonora la donna di cui assume le parvenze e distrugge quelli che non la schiacciano". Il risultato è una performance che incarna compiutamente gli eccessi ma anche il potere ipnotico ed erotico di quello che Dali definì "cinema isterico". Anche se i critici contemporanei storsero il naso, criticando non solo gli eccessi della protagonista ma anche la convenzionalità della storia, stupisce veder trattati sullo schermo in modo tanto esplicito per l'epoca temi sociali e politici quali l'aborto e l'aspirazione del popolo ebraico alla costituzione di uno stato nazionale.

Cesarina Rupert, a modern day Messalina, is Claudio's wife, a patriot and a brilliant inventor of war vehicles for France. Be-

tween personal drama and spy intrigues, this mismatched couple is destined for a tragic end. Pina Menichelli demonstrates her impressive and expressive range in her role as Dumas' dark heroine "the evil woman who undermines society, breaks up families, dismembers the mother country, challenges man, dishonors the woman she is impersonating, and destroys those who do not crush her". The result is a performance that captures the excesses but also the hypnotic and erotic power of what Dali defined as "hysterical cinema". Even if local critics snubbed the film, not only because of the excesses of the female lead but also the un-original storyline, it is remarkable to see advanced social and political themes of the times addressed, such as abortion and the aspirations of the Jewish people for a national state.

PAPÀ

Italia, 1915 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: dalla commedia omonima di Robert des Fiers e Gaston de Caillavet. F.: Giorgino Ricci. Int.: Ruggero Ruggeri (conte di Sarzac), Pina Menichelli (Georgette Coursan), Amleto Novelli (Giovanni), Suzanne Arduini (Giovanna Aubrin), Giuseppe Piemontesi (Charmenil), Amerigo Tramonti (l'abate Jocasce). Prod.: Cines. Pri. pro.: 7 ottobre 1915 ■ 35mm. L.: 580 m. (incompleto, l. orig.: 594 m.). D.: 29' a 18 f/s. Desmetcolor. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Il restauro di *Papà* è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 2012 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato positiva colorata e da un controtipo negativo conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino / The restoration was carried out by Museo Nazionale del Cinema di Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2012 using a colour nitrate base and a negative countertype preserved by Museo Nazionale del Cinema di Torino

Un'inedita Menichelli, giovane e briosa bellezza provinciale, è contesa da due grandi nomi della scena italiana: Ruggero Ruggeri e Amleto Novelli. Ruggeri, intorno a cui è costruita questa spigliata vicenda tratta da una commedia all'epoca inedita in Italia, è un padre *viveur* che si

vuole convertire alle gioie della famiglia ricongiungendosi al figlio fino ad allora trascurato. Novelli, un po' imbarazzato in un ruolo che richiederebbe dieci anni di meno, è il figlio rustico e di buon cuore. In bilico non solo tra due uomini, ma tra due stili di vita, la Menichelli si aggira in bicicletta, adorna di fiori di campo, sfoggiando una naturalezza che sorprenderà chi conosce solo le sue interpretazioni più decadenti. A tratti tuttavia uno sguardo ombroso improvviso rivela il temperamento dell'attrice che si imporrà nell'immaginario del pubblico. Non è forse un caso se la bella Georgette da lei interpretata preferirà all'idillio agreste, che peraltro offre spunto ad alcune delle scene più suggestive del film, l'allure parigina del Conte padre.

The film features Pina Menichelli in an unusual role, a young and lively beauty from the countryside. Two great Italian actors vie for her affection: Ruggero Ruggeri and Amleto Novelli. Ruggeri, the central character of this smart story based on a comedy not yet published in Italy at the time, is a bon vivant father who wants to return to family life by reuniting with his estranged son. Novelli, slightly awkward in a role appropriate for someone ten years younger, is his simple and good-hearted son. Caught between not only two men, but two lifestyles, Menichelli rides around on a bicycle, wearing wild flowers, displaying a spontaneity that will surprise those who only know her more decadent performances. Every so often, however, a capricious look by Menichelli reveals the side of the actress that the public would come to associate with her. It is no surprise, perhaps, that in the end the beautiful Georgette played by Menichelli prefers the Parisian allure of the father to the rustic son (despite the fact that he is the protagonist of the more evocative scenes of the film).

GEMMA DI SANT'EREMO

Italia, 1918 Regia: Alfredo Robert

■ F.: Antonio Cufaro. Int.: Pina Menichelli (Gemma di Sant'Eremo), Alberto Nepoti (marchese De Renzis), Gabriel Moreau (conte

di Sant'Eremo). Prod. Itala Film. Pri. pro.: 4 febbraio 1918 ■ 35mm. L.: 35 m. (incompleto, l. orig.: 1180 m.). D.: 2' a 18 f/s. Desmetcolor. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Il restauro di questo frammento è stato realizzato nel 2012 da Museo Nazionale del Cinema di Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato colorata conservata a Torino / Preservation carried out by Museo Nazionale del Cinema di Torino at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012 using a colour nitrate base preserved by Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Gemma di Sant'Eremo fu un film sfortunato, massacrato dalla censura e stroncato dai critici che in Italia poterono vederne solo una versione mutila e stravolta. Il tempo ha infierito ulteriormente, dal momento che questo breve frammento è tutto ciò che rimane della copia nitrato conservata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Le immagini salvate dal decadimento ci mostrano una Menichelli prima gioiosa e innamorata, poi languida e decadente.

Gemma di Sant'Eremo was an ill fated film, massacred by censorship and crushed by the critics, who in Italy, could only see a mutilated and distorted version. Time has not been kind either, since this short fragment is all that remains of the nitrate base preserved by the Museo Nazionale del Cinema of Turin. The images salvaged from decay show a Menichelli who is first joyful and in love, then languid and decadent.

CINEMA AMATORIALE / AMATEUR CINEMA

PROCEDIAMO CON DISORDINE. DOSSIER MARCELLO MARCHESI LET'S START WITH DISORDER. DOSSIER MARCELLO MARCHESI

Ci piacerebbe ragionare con ordine, ma su Marcello Marchesi ci arrendiamo. E allora, per rubare subito una delle sue tantissime battute entrate a giusto titolo nella storia: "Procediamo con disordine. Il disordine dà qualche speranza, l'ordine nessuna". Funambolo della parola, entomologo con specializzazione in *homo italicus* (si veda la seguente sentenza, che ha dello scientifico: "L'uomo è nato per soffrire: se non soffre, soffre"), incantevole trasformista, icona con baffetti occhiali e bombetta, "sciamano del pensiero leggero", "sloga-natore" senza rivali, intellettuale d'alto rango forse suo malgrado, Marchesi sta al centro di molte svolte fondamentali dello spettacolo, della cultura, in una parola di quella società, per molti versi imprevedibile, che ha dato forma all'Italia della seconda metà del Novecento. Da dove cominciare per raccontarlo? Buttando giù qualche nota con disordine, appunto. Marchesi ha scritto libri di rara arguzia veggente e preveggente (non è chiaro cosa aspettino gli editori a ripubblicarli). Ha inventato il carosello, imprimendo

a fuoco nella testa degli italiani una serie record di slogan ("con quella bocca può dire ciò che vuole", *à propos* di un dentifricio). Ha trattato la radio e la televisione con l'intelligenza che meritavano, da autore (e conduttore) sempre insofferente alla pigrizia e alla minestra riscaldata. Ha trovato anche il tempo di scrivere canzoni (*Bellezze in bicicletta*, tra le tante, è sua). Si è preso la briga di rinnovare il teatro di rivista italiano (una storia ancora tutta da riscrivere). Di lanciare una pletora di talenti. In coppia con Vittorio Metz, ha scritto (e qualche volta diretto) più di sessanta film che hanno fatto della commedia italiana un genere unico al mondo con Totò, Macario, Walter Chiari, tra i tantissimi. È stato l'imperatore della battuta che ti schianta ("L'importante è che la morte ci trovi vivi"). Nel mondo dello spettacolo italiano c'è un esercito di persone che ha con lui più di un debito di riconoscenza (e lui saggiamente potrebbe dire: "Chi trova un amico chiede un prestito").

Come se non bastasse, Marchesi aveva anche il pallino della cinepresa 16mm, e se la portava spesso appresso, da cineamatore con l'occhio buono. Oggi restano una cinquantina di rulli girati con pellicola invertibile, raccolti dal figlio Massimo e affidati alla Cineteca di Bologna per un importante progetto di digitalizzazione e riscoperta. È materiale che, a quanto ci risulta, non ha eguali. Oltre alle immagini private di Marchesi, la sua famiglia, gli amici e sodali, è uno scrigno che si apre

su un universo inedito dello spettacolo italiano. Le riprese di alcune sue creazioni teatrali (con personaggi del calibro di Carlo Giuffrè, Gino Bramieri, Sandra Mondaini, Nino Taranto, Delia Scala, Nino Manfredi, Anna Magnani); lavorazioni di filmati pubblicitari (la radiosissima Virna Lisi...); inediti sketch comici; frammenti televisivi che ci fanno rigustare il talento camaleontico di Marchesi; incursioni sui set cinematografici con Totò, Steno, Mattoli, Marisa Allasio...; sigle animate degne di un artista all'avanguardia; sessioni di lavoro; gite a Parigi per reperire ballerine... E altro, da svelare.

Con l'aiuto di Tatti Sanguineti e dell'Associazione Culturale Marcello Marchesi, questi materiali unici ci porteranno a scoprire, da nuove prospettive, quel che Marcello Marchesi è stato, e la sua preziosa eredità. Speriamo, con un po' di quel disordine a lui caro.

Andrea Meneghelli

We would like to proceed in order, but we have to admit that Marcello Marchesi is another story. We might even start by using one of his famous lines: "Let's start with disorder. Disorder gives you some hope, order, none". Tightrope walker of words, an entomologist specialized in homo italicus (note the following scientific-like statement: "Men are born to suffer: if they don't suffer, they suffer"), an enchanting quick-change artist, an iconic figure with glasses, moustache, and a bowler hat,

a “light-hearted shaman”, an unrivaled slogan-maker, an intellectual of the highest order without meaning to be, Marchesi was a central part of many fundamental changes in that elusive world of entertainment and culture that shaped most of the second half of the 20th century.

How to start describing him? Perhaps by jotting down a few notes, in disorder of course. Marchesi wrote many clairvoyant books (and it is not clear why publishers seem uninterested in a second edition). He invented ‘carosello’, etching slogans in the minds of Italians (“she can say anything she wants with that mouth” for a toothpaste). As a writer (and presenter), Marchesi handled radio and television with the intelligence they deserved, intolerant of laziness and old stuff. He even wrote songs (for example, Bellezze in bicicletta). He was the one who brought back to life Italian revue theater (a story yet to be written). He launched many talents. With Vittorio Metz he wrote (and at times directed) more than sixty films for actors such as Totò, Macario, and Walter Chiari – films that made Italian comedy a genre of its own. He was the king of killer lines (“The important thing is that death finds us alive”). In Italian show biz, there are many people who owe him gratitude (and he would wisely respond: “A friend is worth his weight loans”).

As if that were not enough, Marchesi also had a thing for 16mm cameras and would take one with him often, as an amateur with a good eye. There are about fifty reels made with reversal film that his son Massimo found and donated to the Cineteca di Bologna for an important digitalization project. It is material, in our opinion, that has no equal. There are private images of Marchesi’s life, his family, friends and companions, a treasure trove that reveals the unseen world of Italian entertainment. Some shootings of his theater work (with celebrities like Carlo Giuffrè, Gino Bramieri, Sandra Mondaini, Nino Taranto, Delia Scala, Nino Manfredi, Anna Magnani); commercials (the radiant Virna Lisi...); never seen before sketches; Tv bits where we can enjoy a new Marchesi’s (hyper)versatile talent; on the set with Totò, Steno, Mattoli, Marisa Allasio...; artistic jingles; work sessions; trips to Paris to find dancers.... and so much more.

With the help of Tatti Sanguineti and the

Associazione Culturale Marcello Marchesi, these unique materials will open new doors to us, explain who Marcello Marchesi was, and his legacy. We hope with a little bit of that disorder that was so dear to him.

Andrea Meneghelli

DOSSIER BLASETTI

A cura di / Curated by **Michela Zegna**

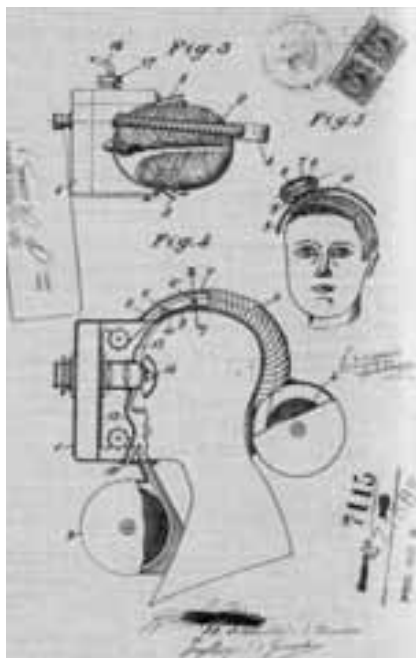
I primi passi di un audace sperimentatore / The First Feats of an Audacious Experimenter

Villa Borghese, inizio primavera del 1927. Tra gli slanciati pini marittimi del parco, una giovane donna, elegante e dall’espressione radiosa, offre orgogliosa all’occhio del primo modello di macchina da presa amatoriale costruita dalla Pathé una bambina sorridente di circa tre anni; sono Laura, la moglie di Alessandro Blasetti, e sua figlia Mara, grazie alla quale questi preziosi filmini di famiglia sono stati salvati e conservati. In quegli anni Blasetti diventa editorialista. È impegnato nell’elaborazione di un corpus di pubblicazioni sul cinema che Adriano Aprà definisce “la prima manifestazione organica di politica culturale cinematografica nazionale”; un’impresa innovativa che costituisce le fondamenta sulle quali il cinema italiano rinasce. Questi filmati amatoriali testimoniano la necessità naturale di un neo papà di fissare attimi di vita familiare, utilizzando la macchina da presa secondo la tradizione inaugurata dai fratelli Lumière che assegnavano alla loro invenzione la capacità di registrazione di segmenti oggettivi della realtà, sottovalutandone le potenzialità creative. Ed ecco che tra pose da cartolina di una Roma dimenticata e volti dei propri cari e amici, emerge con forza la sua passione per il cinema, quella per il grande schermo. Blasetti riprende la copertina del secondo numero di “Cinematografo”, uscito il 20 marzo del 1927 con lo stesso amore con cui filma la sua famiglia. La sua creatura di carta e di sogni è tenuta graziosamente stesa davanti all’obiettivo dalla moglie Laura di cui si vedono solo le mani; poi, improvvisamente il suo viso, insieme a quello di Mara, sbucca luminoso

dalle pagine della rivista. La vita privata di Blasetti non può non saldarsi strettamente a quella professionale, come il cinefilo di oggi non può non scorgere in queste immagini una premonizione di quello che a pochi anni di distanza diventerà il giovane critico cinematografico. Considerato il primo Autore del cinema italiano sonoro, il regista esordisce con una macchina da presa amatoriale che utilizza sì, come mezzo di auto-celebrazione della propria intimità familiare e delle proprie iniziative pubbliche, ma il suo sguardo è già proiettato verso una dimensione più ampia. Il delizioso *divertissement* che lo vede protagonista insieme alla moglie di una breve narrazione incentrata sulla gelosia ne è la prova, come le riprese in soggettiva di Roma dall’auto in corsa o i tentativi di filmare in controluce. In questo stesso periodo, concepisce insieme all’ingegnere Ernesto Cauda, una macchina da presa da posizionare sulla testa il cui brevetto è stato depositato il 14 agosto 1928, anno in cui, pochi mesi dopo, Blasetti gira il suo primo film, *Sole*.

Il progenitore del neorealismo italiano è scomparso venticinque anni fa. Per ricordarlo, la Cineteca di Bologna, ha voluto riscoprirne le origini, lasciando da parte gli aspetti più autorevoli, quasi monumentali della sua personalità, per dare maggiore spazio alla sua audace creatività che lo ha spinto fino alla fine della sua carriera a sperimentare qualsiasi genere cinematografico, qualsiasi tecnica di ripresa e montaggio.

Villa Borghese, early spring, 1927. A young woman stands among tall maritime pines; elegant and radiant, she shows off a smiley little girl of about three to the first amateur camera made by Pathé. They are Alessandro Blasetti’s wife, Laura, and daughter, Mara, who later kept and preserved these precious home movies. During those years, Blasetti became an editor. He worked on a publication about film, described by Adriano Aprà as “the first organic manifesto of cultural and political cinema in the nation” – an innovative endeavor that helped set the stage for a new era in Italian cinema. The home movies are testimony of Blasetti’s natural need as a new father to film moments of family life, following the tradition of the Lumière brothers who wanted their invention to capture reality as it is, underestimating its



creative potential. Between postcard shots of a bygone Rome and of his friends' faces, Blasetti's passion for cinema, for the big screen, emerged. Blasetti shot the cover of the second issue of "Cinematografo", published on March 20, 1927, with the same care he made his home movies of his family. His creation of paper and dreams is graciously held in front of the lens by his wife Laura; only her hands can be seen, and then her face with Mara's emerges out of the magazine's pages. Blasetti's private life is very much linked to his professional one; watching these images a cinephile today cannot but notice the first signs of the young film critic he would become a few years later. Considered to be the first Italian Auteur of talkies, Blasetti made his debut with an amateur camera, which he did indeed use to celebrate his own family life and public initiatives, but his vision was actually much wider. The amusing divertimento in which he acts out with his wife a short scene of jealousy is proof of that, as are the shots of Rome seen from a car or his attempts to shoot backlit images. During this period, Blasetti and the engineer Ernesto Cauda invented a camera could be placed on top of the head and registered the patent on August 14, 1928. That same year he made his first movie, *Sole*.

The forefather of Italian neorealism passed away twenty-five years ago. To remember him, Cineteca di Bologna decided to explore his beginnings, leaving aside the authoritative and monumental aspects of his personality to give more space to his audacious creativity, his desire to experiment with genres, shooting, and editing up until the last days of his career.

NOVE MILLIMETRI E MEZZO: I FILM AMATORIALI DI ALESSANDRO BLASETTI (1927-28)

■ Realizzazione: Fondazione Cineteca di Bologna. Consulenza: Paolo Rapalino – Zenit Arti Audiovisive. Digitalizzazione: Frank Rudolf – Die Filmwerkstatt. Editing e post-produzione: L'Immagine Ritrovata. Prod.: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Digibeta. D: 30' ■ Si ringraziano per la collaborazione Alfredo Baldi e Anna Fiaccarini / Un ringraziamento speciale a Mara Blasetti

La dream-camera di Blasetti e Cauda diventa finalmente realtà / Blasetti's and Cauda's dream-camera is finally made real

Un progetto di / A Project by
Amedeo D'Adamo

Questi disegni del 1928 sono il piano di costruzione di una macchina da presa radicalmente nuova progettata da Alessandro Blasetti ed Ernesto Cauda. Per quale misterioso motivo la macchina da presa non fu mai costruita, malgrado la sua concezione rivoluzionaria? All'epoca esistevano soltanto due opzioni: fissare la macchina da presa su un treppiede – che poteva a sua volta essere sistemato su un carrello mobile – o usarla a mano. La macchina da presa ideata da Blasetti e Cauda rappresentava un approccio del tutto nuovo perché offriva tre grandi passi avanti. Innanzitutto distribuiva il peso sul collo e il torace, rendendo più agevole lo spostamento della cinepresa per lunghe sequenze. In secondo luogo offriva una maggiore mobilità, permettendo al corpo dell'operatore di diventare un cavalletto mobile e flessibile e producendo una stabilità che

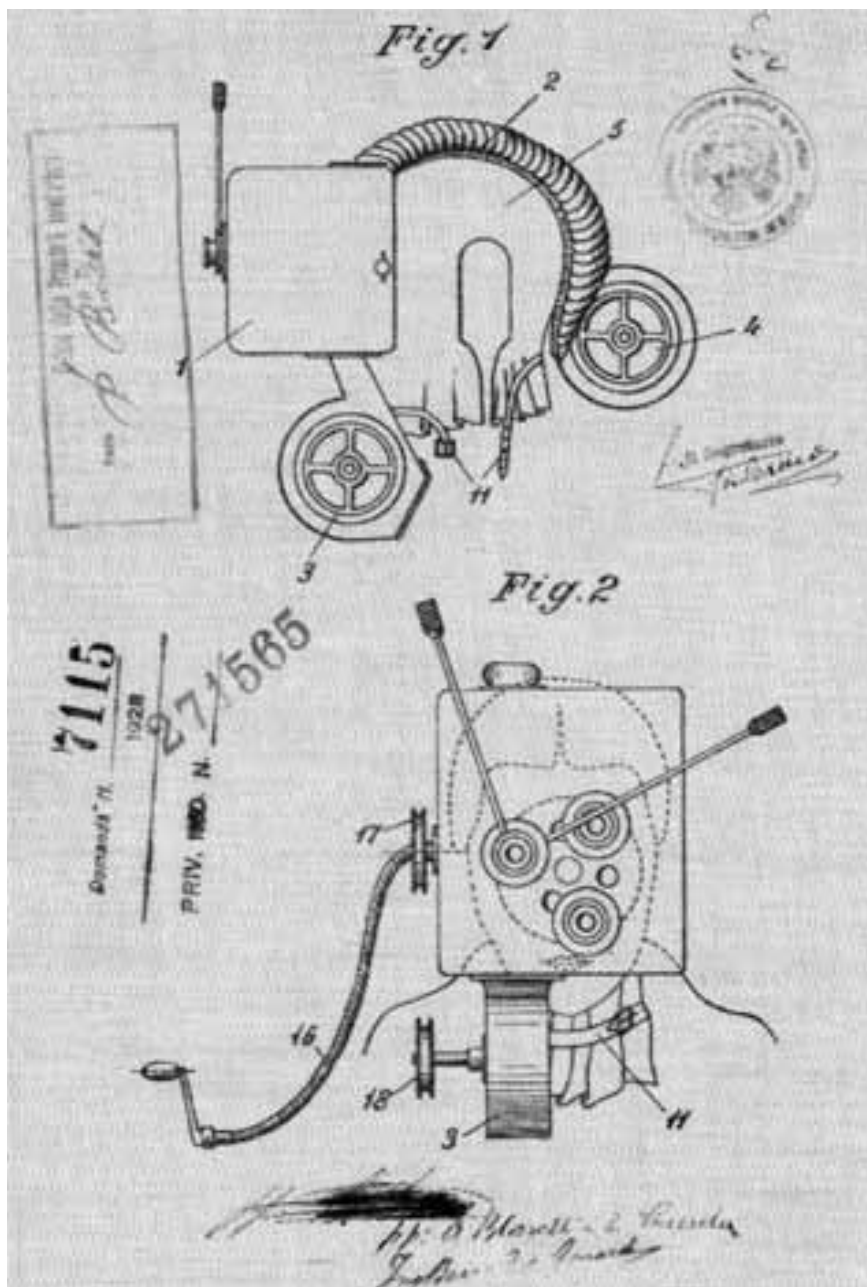
la macchina a mano non consentiva. Infine lasciava le mani libere di girare la manovella e regolare la messa a fuoco.

Perché il progetto, con tutti i vantaggi che offriva, fu abbandonato? Per capirlo abbiamo deciso di costruire questa macchina da presa progettata 84 anni fa e dimenticata. Offriremo al pubblico la possibilità di provarla, di vivere un pezzo di storia del cinema e di imparare qualcosa sui sogni e le utopie degli anni Venti.

Le tappe della realizzazione del prototipo di questa steadycam ante litteram, sono oggetto di un documentario scritto e diretto dallo stesso Amedeo D'Adamo che ne presenterà una prima versione ad illustrazione dei risultati fino ad ora ottenuti.

These drawings from 1928 are a practical plan for a radical new kind of camera, one especially rich in history and mystery. This design for an early hands-free camera, created by the legendary Alessandro Blasetti and Ernesto Cauda, was mysteriously never executed and the camera never built. Why not, considering its revolutionary design? After all, at the time this camera was designed a director had only two basic choices for working with a camera: put it on a tripod – either standing alone or itself on a moveable dolly – or take it off the tripod and use it handheld. Blasetti's and Cauda's design, however, represents a new, entirely different approach, offering three great advances. First, it distributes weight to the neck and chest, making it far easier than a handheld camera to operate for long periods. Second, it offers a new mobility of movement, allowing the entire body to become a flexible moving tripod, giving a certain steadiness that handheld does not offer. Third, it leaves the hands free to crank the film and adjust focus.

Why would such an important set of advances be abandoned? Why was the design, which won its patent, then abandoned? To answer this question, we set out to finally build this camera, some 84 years after it was designed and forgotten. We will offer it to the public to try it on and experience a piece of cinema history, and to come to understand something new about the remarkable historical currents and utopian dreams in the 1920s.



THE UNSTEAYCAM (Roughcut)

Regia: Amedeo D'Adamo

■ Scen.: Amedeo D'Adamo. Int.: Michela Zegna (curatrice dell'Archivio Blasetti della Fondazione Cineteca di Bologna), Mia Fineman (curatrice della sezione fotografica del Metropolitan Museum of Art), Michael

Silver (architetto, professore di architettura e consulente di progetti 3D), Ricardo Costa (artigiano della pelle di Nuoro). Prod.: Nevina Satta ■ D.: 12' ca.

DA BOLOGNA A STALINO. UN FILM INEDITO SULLA SPEDIZIONE IN RUSSIA DELL'ESERCITO ITALIANO DA BOLOGNA A STALINO: A RARE FILM ON THE ITALIAN ARMY IN RUSSIA

A cura di / Curated by

Home Movies - Archivio Nazionale
del Film di Famiglia

in collaborazione con / in collaboration
with Istituto Storico Parri Emilia-
Romagna

DA BOLOGNA A STALINO. DOCUMENTARIO SUL VIAGGIO DEL CONVOGLIO N. 1

Italia, 1942 Regia: Enrico Chierici

■ 9,5mm. D.: 20' a 16 f/s. Bn ■ Da: Archivio
Nazionale del Film di Famiglia, Fondo Fratelli
Chierici

L'autore del film, realizzato in 9,5mm per la 3° Sezione Fotografi - Comando 8° Armata, è il sottotenente Enrico Chierici (1914-2001), fotografo e cineamatore genovese che nell'esercito italiano prestò servizio presso il Genio Fotografi. Questa, come altre pellicole 9,5mm e 16mm che riguardano la spedizione in Russia, fa parte del Fondo Fratelli Chierici conservato dall'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Un film inedito, filmato e poi montato da Chierici che ha conservato la pellicola originale. Gli scenari dell'invasione, i luoghi che il convoglio attraversa, portano i segni della distruzione, ma quello scenario di guerra è ritratto anche e soprattutto nei volti e negli sguardi di soldati, prigionieri e deportati finiti sotto l'occhio della cinepresa.

Le immagini, infatti, mostrano il viaggio che parte da Bologna il 9 giugno 1942 e ne documentano le tappe attraverso varie regioni e località in Austria, Germania, Polonia, Bielorussia e Ucraina.

Le riprese del paesaggio e delle stazioni si alternano con scene di vita militare. La cinepresa indugia poi sui giovani prigionieri adibiti ai lavori nelle stazioni, prima di documentare l'ingresso del convoglio nella stazione di Brest-Litovsk, in Bielorussia, il 13 giugno, e l'attraversamento del fiume



Da Bologna a Stalino

Bug. Durante una sosta sono riprese squadre di ragazze che lavorano lungo i binari. A Stolpce si cominciano a vedere i primi segni tragici della guerra, che seguiranno per tutto il resto del percorso, inquadratura dopo inquadratura. Il convoglio attraversa la stazione di Niegoraloje, nei pressi di Minsk, completamente distrutta. Poi le immagini dei resti di due treni, uno tedesco e l'altro russo, che saltando in aria hanno raso al suolo la stazione. Seguono inquadrature del barbiere della sezione al lavoro durante una sosta e dell'autocarro laboratorio fotografico. Il viaggio prosegue e gli scenari mutano: la campagna e i villaggi prima di Bobruisk, dove si giunge il 14 giugno. Qui un treno carico di deportati ebrei russi, uomini, donne e bambini è fermo alla stazione. Chierici li filma. Sono attraversati i fiumi Beresina e Druc: dappertutto i resti di carri ferroviari sparsi per i campi. Ancora ponti sia stradali che ferroviari abbattuti dai russi durante il ripiegamento sul fiume Dnepr, in prossimità della città di Shlobin. Il convoglio entra nella stazione di Gomel, al confine con l'Ucraina, il 14 giugno. Due aerei che sorvolano il campo di aviazione. Si passa la zona industriale: ancora carri ferroviari carichi di rottami di treni. L'ultima parte del film è girata in Ucraina: il convoglio attraversa la stazione di Merefa, a sud di Charkov, il 16 giugno, e arriva nell'area industriale di Dnepropetrovsk, il 20 giugno. Sono riprese prima le fabbriche, gli impianti industriali, i silos e i mulini

per il grano, poi il mercato e la campagna circostante. Il viaggio proseguirà ancora fino a Stalino e a Makejenka dove il convoglio giunge il 22 giugno alle 20. Il viaggio da Bologna a Makejenka in Ucraina durò 15 giorni, per coprire la distanza di circa 3.500 chilometri.

Una nota sul restauro: la pellicola, grazie al restauro tecnico e alla successiva scansione ad alta definizione (2K) mediante scanner dedicato, è stata sottoposta a un restauro digitale eseguito presso La Camera Ottica di Gorizia, il laboratorio dell'Università di Udine. Il workflow per la preservazione è il *digital intermediate*.

Paolo Simoni

The director of the film – made with a 9.5mm camera for the 3rd Photographers Section, 8th Army Command – was second lieutenant Enrico Chierici (1914-2001), a photographer and filmmaker from Genoa who served in the army working for Genio Fotografi. This film about the Russian expedition, like other 9.5mm and 16mm movies, belongs to the Fondo Fratelli Chierici preserved at the Archivio Nazionale del Film di Famiglia. A unique film directed and edited by Chierici who kept the originals. The scenes from the invasion, the places the convoy travels through, all show signs of destruction, but the war is really felt in the eyes of the soldiers, the prisoners, the deported captured by the camera.

The images depict a journey that started on June 9, 1942 in Bologna and document its various stages in Austria, Germany, Poland, Belarus, and Ukraine. The images of the landscape and the stations alternate with those of military life. The camera pauses on the young prisoners' life while they work on the stations before documenting the convoy's arrival on June 13 at Brest-Litovsk, in Belarus, and the crossing of Bug River. During one of the stops, teams of girls are working along the rails. In Stolpce the first signs of the war's dramatic impact can be seen, something that will become more evident shot after shot. The convoy goes through the station of Niegoraloje, a large city just before Minsk, and sees that it is completely destroyed. There are images of the remains of two trains, one German and the other Russian, that exploded and destroyed the train station. The film continues with shots of a barber at work during a rest stop and the photo lab truck. The journey progresses, and the landscape changes: the countryside, the villages right before Babruysk, where they arrive on June 14. Here they find a deportation train filled with Russian Jews, men, women, kids, waiting at the station. Chierici films them. They cross the Berezina and Druc rivers: the remains of train wagons dot the fields. Bridges and railways demolished by the Russians during the retreat to the Dnieper, near Zhlobin. The convoy enters Gomel, on the Ukrainian border, on June 14. Two airplanes are seen flying over the airfield. The film moves onto an industrial area: more train wagons filled with old pieces from other trains. The last part of the movie is shot in Ukraine: the convoy goes through Merefa, south of Kharkov, on June 16, and arrives in the industrial area of Dnepropetrovsk on June 20. The camera captures factories, industrial plants, silos, mills, the market, and the surrounding country. The journey continues to Stalino and Makeyevka where the convoy arrives on June 22 at eight o'clock in the evening. The trip from Bologna to Makeyevka, Ukraine, lasts 15 days and covers 3500 kilometers.

A note on the restoration: thanks to a technical restoration followed by a high resolution scan (2K), the film underwent digital restoration at La Camera Ottica, the lab of University of Udine in Gorizia. A digital intermediate workflow was used.

Paolo Simoni

ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM

Searching for Colour in Films

I COLORI DEL MUTO

SILENT COLOURS

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Mariann Lewinsky**

“L'educazione dell'occhio”: così Alfred Lichtwark (1852-1914), storico dell'arte tedesco e pioniere della pedagogia museale, chiamò il suo progetto di formare dei conoscitori dell'arte attraverso la contemplazione delle opere nei musei. Sono ormai trent'anni che i film muti colorati vengono regolarmente duplicati e proiettati con i loro colori. Perché dunque dedicare una sezione speciale a un aspetto che, almeno agli specialisti, è da tempo familiare?

Per formare *conoscitori* del variegatissimo universo dei film colorati pre-1920. Per farci conoscere l'uso differenziato dei tre registri di base: bianco e nero, viraggio e imbibizione monocromatici, colorazione policroma a *pochoir*. E per educare i nostri occhi, attraverso la visione di film colorati con diverse tecniche e riprodotti con metodi differenti.

Un'esperienza visiva irrinunciabile è quella offerta dai tre restauri per i quali furono impiegate tecniche originali: *Cikáni*, *The Johnstown Flood* (entrambi Národní filmový archiv / Jan Ledecský) e *The Chalice of Sorrow* (UCLA / Stanford Theatre Film Laboratory). Proprio come nel caso dei positivi originali d'epoca su supporti nitrato, si tratta di positivi in bianco e nero, successivamente virati o imbibiti. È questo l'unico procedimento in cui l'intero strato dell'emulsione viene utilizzato per sviluppare l'immagine fotografica in bianco e nero. Nei restauri realizzati col metodo Desmet o nei riversamenti di scansioni digitali su pellicola a colori, dall'emulsione vengono sviluppati sia l'immagine fotografica che i colori, e questo produce effetti che allontanano dall'originale: l'immagine fotografica della copia è più sbiadita, e con la pellicola a colori non si riesce a ottenere un nero, un bianco o un grigio perfetti. Il passaggio dall'analogico al digitale reca con sé nuove possibilità, ma al prezzo di nuove alterazioni. Così ogni restauro è un'interpretazione dell'originale (allo stesso modo in cui ogni esecuzione musicale interpreta una partitura), e solo in quanto *conoscitori* possiamo scorgerne pregi e difetti con occhio educato.

Mariann Lewinsky

'Educating the eye' was the name Alfred Lichtwark (1852-1914), a German art historian and pioneer of museum pedagogy, gave his project for turning students into connoisseurs and art-lovers by the process of looking at art works. For thirty years now coloured silent films have normally been duplicated in colour and shown to audiences – so why a special festival section on this long-familiar aspect?

It is to turn us into connoisseurs of rich colour universe of pre-1920 film, and of its three main colour systems – black-and-white, monochrome tinting or toning, and polychrome pochoir-colouring – and to school our eyes by watching films coloured by different techniques and reproduced by different methods.

Three restorations using original techniques – Cikáni, The Johnstown Flood (both Národní filmový archiv / Jan Ledecský) and The Chalice of Sorrow (UCLA / Stanford Theatre Film Laboratory) – offer an essential viewing experience. Just like the nitrate originals, these are black-and-white positives, developed on black-and-white stock and then tinted and/or toned. It is only with this method that the entire emulsion layer is used for the developing the photographic image. With Desmet restorations or play-outs of digital scans on to colour stock, on the other hand, both the photographic image and the colours are developed from the emulsion, with negative consequences: the photographic image is weaker, and a true black, white or grey cannot be achieved with colour stock. The change of medium from analog to digital brings new possibilities, but at the cost of new losses in fidelity. Thus every restoration is an interpretation of the original (just as the performance of a musical score is an interpretation), and as connoisseurs and film-lovers we can discern with an educated eye its strengths and weaknesses.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1: IL DRAMMA DELLA DECOMPOSIZIONE PROGRAMME 1: DRAMATIC DECOMPOSITION

Nel 1988 Komiya Takahashi affidò al National Film Center di Tokyo quel che ancora sopravviveva della grande collezione di suo padre, Komiya Tomijiro (1897-1975). Figlio di un proprietario di ristoranti, Komiya era cresciuto a Asakusa, il quartiere dei divertimenti di Tokyo, e collezionava il cinema della sua gioventù, film europei degli anni tra il 1907 e il 1920. Catalogando e accertando le condizioni delle pellicole, Hiroshi Komatsu e gli archivisti del Film Center hanno dovuto constatare che molte di esse erano del tutto o quasi del tutto decomposte. Tuttavia il patrimonio superstite è prezioso quanto basta: molte copie uniche e straordinari nitrati a colori, che nel 1991 sono stati duplicati senza utilizzare stampatrici sotto liquido, su internegativo Fujicolor 8510F-64, con un risultato di grande brillantezza e intensità cromatica. Il ricordo va al *pochoir* mozzafiato di titoli come *Il re fantasma*, *La figlia del cieco* o *Samson*, che abbiamo potuto vedere negli anni scorsi al Cinema Ritrovato. Ora, grazie al National Film Center di Tokyo, possiamo mostrare parecchie copie della Komiya Collection, fra le quali un esemplare unico con colorazione *pochoir* di *Le Miracle des fleurs* (1912), e una copia con imbibizioni di *Gardiens de phare* (Grémillon 1928). Fra i pochi titoli della collezione integralmente conservati si annovera *Il richiamo* (1921), della coppia Gennaro Righelli e Maria Jacobini. La decomposizione del nitrato fa sì che in una scena centrale del film la Jacobini trascolori drammaticamente... Di *Mein Name ist Spiesecke* di Emil Albes non riusciamo a seguire la storia (davvero priva di interesse), tanta è l'attenzione che suscita il fantastico gioco dei colori che l'effetto 'postproduzione' del tempo ha provocato sull'emulsione e sulla pellicola nitrato.

In 1988 Komiya Takahashi donated what was left of the great collection of his father Komiya Tomijiro (1897-1975) to the National Film Center in Tokyo. Komiya senior, son of a restaurateur, had grown up in Tokyo's entertainment district, Asakusa, and collected the films of his youth, Eu-

ropean productions from 1907 to 1920. As they catalogued the films and drew up condition reports, Hiroshi Komatsu and the Film Center archivists realised that many were totally, or almost totally, decomposed. But what did survive was precious enough – many unique and matchless colour prints – which were duplicated in 1991, using an internegative (Fujicolor 8510F-64) but no wetgate. This resulted in an extraordinary brilliance and colour intensity, as we could see in the breathtaking pochoir prints of Il re fantasma, La figlia del cieco and Samson, shown in recent years in Bologna. This year again, thanks to the National Film Center of Tokyo, we can show several films from the Komiya Collection, including the only pochoir-coloured print in existence of Le Miracle des fleurs (1912) and a tinted print of Gardiens des phares (Grémillon 1928). Il richiamo (1921), by Gennaro Righelli and starring his future wife Maria Jacobini, is one of the few Komiya Collection films to survive complete. Thanks to the nitrate decomposition, the character played by Jacobini undergoes a dramatic colour change in a central scene of the film... And we cannot even follow the story



Il richiamo

of Emil Albes' Mein Name ist Spiesecke (which is not, anyway, of much interest), so absorbed are we in the fantastic play of colours brought about by the 'post-production' effect of time on the emulsion and the nitrate film stock.

IL RICHIAMO

Italia, 1921 Regia: Gennaro Righelli

■ T. ing.: *The Call From the Past*. Scen.: Luciano Doria, Fausto Maria Martini. F.: Tullio Chiarini. Int.: Maria Jacobini (Giovanna Landi), Lido Manetti (Santino Frezza), Carlo Benetti (professor Velati). Prod.: Fert Film ■ 35 mm. L.: 1764 m. D.: 86' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: The National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

MEIN NAME IST SPIESECKE

Germania, 1914 Regia: Emil Albes

■ Int.: Ernst Matray, Hugo Flink, Emil Albes, Siddie Sinnen, Johanna Ewald. Prod.: Deutsche Bioscop ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 15' a 18 f/s. Col ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 2: PERCHÉ NON IL MEGLIO? IN ONORE DI VLADIMÍR OPĚLA PROGRAMME 2: WHY NOT THE BEST? HOMAGE TO VLADIMÍR OPĚLA

Il ventitreenne Karl Anton, che sarebbe in seguito diventato una figura di spicco del cinema ceco, scelse per il suo primo film un soggetto assai difficile. *Gli zingari*, scritto nel 1835 dal primo poeta ceco moderno, Karel Hynek Mácha, è un romanzo breve ma molto complesso. Anton, che scrisse anche la sceneggiatura, mantenne molta della narrazione di Mácha.

L'intero prologo ha luogo a Venezia, dove i cineasti trascorsero molti giorni; la storia, ambientata in Boemia, fu girata nel suggestivo paesaggio di Kokořín e nei dintorni autentici noti a Mácha. I critici riconobbero subito il contributo artistico dato dal film alla cinematografia ceca.

Per anni *Cikáni* fu noto solo in versione accorciata, lunga circa 1800-1900 metri, laddove la lunghezza originale, stando ai documenti della censura, era di 2400 metri. Per questo restauro sono stati utilizzati quattro elementi: due su pellicola nitrato e due che erano già stati ristampati su acetato. Una copia nitrato virata e una copia imbibita di prima generazione con didascalie in ceco erano le più lunghe, con 2020 metri. Il secondo elemento su nitrato era il negativo originale, che consisteva di frammenti non assemblati con didascalie segnate in ceco e tedesco. Da questo materiale è stata ricostruita una nuova copia, per una lunghezza totale di 2426 metri, imbibita e virata dopo la stampa.

Blažena Urgošíková

The 23-year-old Karl Anton, who was subsequently to become a significant figure in Czech cinema, chose a very difficult subject for his first film. Gypsies, written in 1835 by the first modern Czech poet, Karel Hynek Mácha, is a short but very complex novel. Anton, who also wrote the script, retained most of Mácha's narrative. The entire prologue takes place in Venice, where the filmmakers spent many days; the plot set in Bohemia was shot in an evocative Kokořín landscape, and in the authentic surroundings known to Mácha. Critics immediately recognized the film's contribution to the art of Czech cinematography.



Cikáni

For years Gypsies was known only in a shortened version of around 1800-1900 metres, whereas its original length, according to censorship records, was 2400 metres. Four elements were used for this restoration: two on nitrate stock, and two that had already been reprinted on acetate. A toned nitrate print and a tinted first-generation copy with Czech intertitles were the longest, at 2020 metres. The second nitrate element was the original negative, consisting of unassembled fragments with Czech and German cued intertitles. A new copy was reconstructed from this material, with a total length of 2426 metres. It was subjected to the process of tinting and toning after being printed.

Blažena Urgošíková

CIKÁNI

Cecoslovacchia, 1921 Regia: Karl Anton

■ Sog.: dal romanzo *Cikáni* di Karel Hynek Mácha. Scen.: Karl Anton. F.: Karel Kopřiva. Int.: Theodor Pistek (Valdemar Lomecký), Olga Augustová (Angelina), Hugo Svoboda (Giacomo), Alfons Rasp (figlio di Angelina e Valdemar Lomecký), Bronislava Livia (Lea), Karel Schleichert (vecchio veterano), Karel Faltys (Napoleone). Prod.: AB ■ 35mm. L.: 2426 m. D: 96' a 22 f/s. Bn, imbibito e virato (Jan Ledecský) / Bw, tinted and toned (Jan Ledecský). Didascalie ceche / Czech intertitles

■ Da: Národní filmový archiv

PROGRAMMA 3: IL COLORE DEL 1912. ECLAIR PROGRAMME 3: COLOUR IN 1912. ECLAIR

Come la Pathé e la Gaumont, l'Eclair esiste ancora ai nostri giorni, ma come laboratorio cinematografico. La terza in ordine di importanza tra le case di produzione francesi ha prodotto film soltanto dal 1908 al 1918.

Il 1912 fu probabilmente il suo anno migliore. Victorin Jasset, inventore del serial e maestro delle serie poliziesche, con *Zigomar contre Nick Carter* girò il seguito del grande successo del 1911, realizzò altri film gialli – tra i quali il cupo *Les Bandits en automobile*, ispirato alle vicende d'attualità della banda anarchica di Jules Bonnot – e drammi sociali come *Au Pays des ténèbres* tratto da *Germinal* di Zola (i tre film appena menzionati sono stati mostrati al Cinema Ritrovato 2011). *Fatalité*, con la soave Cécile Guyon nei panni della protagonista, mostra un'altra faccia dell'opera di Jasset (e il più bel quasi-suicidio dell'anno); il dramma mette insieme mal d'amore, realismo e sensazionalismo. Come altri dodici film di Jasset degli anni 1911-1913, deriva anche questo dalla penna del più importante autore del Théâtre du Grand Guignol, quell'André de Lord noto come 'Prince de la Terreur'.

Nella produzione Eclair ritroviamo tutte le tecniche di colorazione dell'epoca. La combinazione di *pochoir* e viraggio seppia sottolinea l'aspetto pittoresco nei film non fiction *Le Bau* e *Journée d'une Musulmane*. I film comici – nel 1912 Sarah Duhamel passò da Pathé Comica all'Eclair, e il suo personaggio Rosalie prese il nome di Petronella – e i film della serie scientifica *Scientia* sono in bianco e nero. Il medio-metraggio drammatico *Fatalité* è colorato con la tecnica dell'imbibizione, di modo che l'incendio del finale possa riempire lo schermo di rosso fiammante.

Like Pathé and Gaumont, Eclair is still in existence, though now as a film laboratory: the number three French production company was only producing films from 1908 to 1918.

Its best year was probably 1912. Victorin Jasset, who originated serial films and was the master of crime series, made Zigomar

contre Nick Carter, a continuation of his big hit of the previous year; other crime thrillers including the dark Les Bandits en automobile, which was inspired by a news item of the day centring on Jules Bonnot and his band of anarchists; and social dramas such as Au Pays des ténèbres, based on Zola's Germinal. All of these were in last year's Cinema Ritrovato. Fatalité, starring dainty Cécile Guyon, reveals another facet of Jasset's work (and the most beautiful near-suicide of the year): the drama brings together tragic love, realism and spectacle. It and twelve other Jasset films made in the period 1911-1913 were written by André de Lorde, the in-house writer of the Théâtre du Grand Guignol, who was known as the 'Prince de la Terreur'.

Eclair used all the colour processes of the time in their productions. Pochoir stencilling and sepia toning enhance the picturesqueness of non-fiction films Le Bau and Journée d'une Musulmane. Comedies – in 1912 Sarah Duhamel moved from Pathé Comica to Eclair and her character changed from Rosalie to Petronella – and the science series Scientia usually remained in black and white. The medium-length drama Fatalité is tinted, so that the conflagration of the finale can fill the screen with a fiery red.

SUR LE BOSPHORE

Francia, 1912

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

LE BAUX – UNE VILLE MORTE EN PROVINCE

Francia, 1912

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir e viraggio / Pochoir and toning. Didascalie Francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

JOURNÉE D'UNE MUSULMANE

Francia, 1912

■ T. ted.: *Ein Tag im Harem*. Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir e viraggio / Stencil and toning. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

JOURNÉE D'UNE MUSULMANE

Francia, 1912

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

PÉTRONILLE GAGNE LE GRAND STEEPLE

Francia, 1913 Regia: Romeo Bosetti, Georges Rémond

■ Int.: Sarah Duhamel. Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 134 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

LES VERS MARINS

Francia, 1912

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

FATALITÉ

Francia, 1912 Regia: Victorin Jasset

■ T. ol.: *Het Noodlot*. Scen.: André de Lorde. F.: Lucien N. Andriot. Int.: Cécile Guyon (Cécile), André Liabel (André). Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 690 m. D.: 35' a 17 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 4: IL COLORE DEL 1912. GAUMONT / COLORE ADDITIVO VS POCHOIR PROGRAMME 4: COLOUR IN 1912. GAUMONT / ADDITIVE VS POCHOIR

Nel corso degli anni venne testata una quantità di processi additivi, ma i test per il Kinemacolor, il Versicolor o il Biocolor si limitarono per lo più a mostrare fiori, tessuti o la combinazione dei due (cioè cappelli).

Nel 1912 la Gaumont presentò la tecnica a tre colori Chronochrome, nota anche come Trichromie Gaumont. Pur producendo effetti di gran lunga più belli rispetto a tutti i sistemi additivi dell'epoca, la Trichromie Gaumont, al pari delle altre tecniche, non ebbe diffusione degna di nota. Richiedeva infatti macchine da presa e proiettori speciali e costosi; la proiezione, con tre lenti e filtri colorati, doveva essere perfettamente messa a punto. I migliori risultati di colore la tecnica li ottenne nelle riprese di oggetti immobili (o in movimento controllato) e illuminati con luce artificiale: per esempio lampadari, fiori e verdure. Nelle immagini di paesaggi e città, dove è presente il movimento, la resa del colore è meno buona, ma un particolare pregio estetico viene aggiunto dal formato panoramico. Questo 'grande formato' non fu il risultato di una scelta formale ma di una necessità tecnica; affinché i tre fotogrammi delle tre selezioni cromatiche di ciascuna immagine proiettata potessero scorrere con la necessaria velocità attraverso il proiettore, l'altezza del fotogramma venne abbassata da 18mm (quattro perforazioni) a 12mm (tre perforazioni). Come nel caso del Kinemacolor, così anche i positivi Chronochrome originali sono in bianco e nero. Nelle nuove copie su pellicola a colori le tre selezioni cromatiche sono state composte in un unico fotogramma.

Nella produzione industriale, però, il processo messo a punto dalla Pathé, la colorazione di positivi in bianco e nero con la tecnica del *pochoir*, rimase senza concorrenti dal 1906 al 1926. Nella commedia *Le Homard* di Léonce Perret il *pochoir* vale a sottolineare l'allegria e l'eleganza *à la page*, in *La Dentellière* accentua la bellezza della composizione delle immagini.

A variety of additive processes were tried over the years, but the subjects of test films for Kinemacolor, Versicolor and Biocolor were mostly limited to flowers or textiles or both (hence frequent hats).

In 1912 Gaumont unveiled the three-colour process Chronochrome, also known as Trichromie Gaumont. Although producing by far the most beautiful result of all the early additive systems, Trichromie Gaumont, like all the others, gained very little currency. It required a special, expensive camera and projector; the projection, via three lenses through colour filters, had to be perfectly set up. The process achieved its best colour results in shots of artificially lit, unmoving objects (or those with controlled movement) such as flowers, glasses and vegetables. In landscapes and cityscapes the colours are paler, but the panorama format of the chronochrome gave an aesthetic advantage. This virtue arose from a technical requirement: so that the three frames, with three colour separations for each projected image, could run through the projector quickly enough, the frame height was reduced from 18mm (four sprocket-holes) to 12mm (three sprocket-holes). As with Kinemacolor, the original Chronochrome positives are black-and-white: in the new copies on colour stock the three colour separations have been combined in a single frame of film.

*However, in commercial production the process perfected by Pathé, the polychrome colouring of black-and-white positives by the pochoir stencil system, remained unchallenged from 1906 until 1926. It adds to the high spirits and the elegance of Léonce Perret's comedy *Le Homard* and enhances the beautifully composed images of *La Dentellière*.*

GAUMONT 1912

DEAUVILLE - LA PLAGE

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 144 m. D.: 7' a 18 f/s. Chronochrome. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LE HOMARD

Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

■ T. ol.: *De Kreeft*. F.: Georges Specht. Int.: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne), Valentine Petit (bagnante). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 310 m. D.: 15' a 18' f/s. Pochoir. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

LA DENTELLIÈRE

Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

■ Scen.: Léonce Perret. Int.: Suzanne Grandais (Yolande Vouwermann), Émile Keppens (il padre Vouwermann), Maurice Vinot (Peter Claes), René Navarre. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 300m. D.: 15' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

I PIZZI DI VENEZIA

Italia, 1912

■ T. ted.: *Fabrikation venetianischer Spitzen*. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive e Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna e da BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso

il BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / The restoration was carried out by Fondazione Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive and coming from the Joye collection.

VENETIAN GLASS WARE

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Chronochrome. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

ADDITIVO VS POCHOIR ADDITIVE VS POCHOIR

LE THÉ: CULTURE, RÉCOLTE, PRÉPARATION INDUSTRIELLE

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir e imbitito / Stencil and tinted ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restaurato da Fondazione Cineteca di Bologna e da Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata presso la Deutsche Kinemathek. Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna and Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a positive nitrate print preserved at Deutsche Kinemathek

FILM TRICHROME

Francia, 1903 Regia: William Norman
Lascelles Davidson, Benjamin
Jumeaux

■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' a 18 f/s. Col ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

TARTANS OF SCOTTISH CLANS

Gran Bretagna, 1906

Regia: George Albert Smith

■ Prod.: Natural Color Kinematograph Company ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Kinemacolor Test ■ Da: BFI National Archive

WOMAN DRAPED IN PATTERNED HANDKERCHIEFS

Gran Bretagna, 1908

Regia: George Albert Smith

■ Prod.: Natural Color Kinematograph Company ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Kinemacolor Test ■ Da: BFI National Archive

[COLLEZIONE DI MODA]

Francia, 1912?

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 18 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restaurato da Fondazione Cineteca di Bologna e da Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata presso la Deutsche Kinemathek. Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di Bologna and Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a positive nitrate print preserved at Deutsche Kinemathek

CHEVEUX ET CHICHIS

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn e pochoir / Bw and stencil. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restaurato da Fondazione Cineteca di Bologna e da Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata presso la Deutsche Kinemathek. Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 / Restored in 2012 by Fondazione Cineteca di

Bologna and Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a positive nitrate print preserved at Deutsche Kinemathek

PROCÉDÉ VERSICOLOR

Francia, 1910

■ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Dufaycolor Test
■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

FRIESE-GREENE BIOCOLOR - TEST

Gran Bretagna, 1912

■ 35mm. L.: 1 m. ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

FRIESE-GREENE BIOCOLOR - POSTER ON HOARDING

Gran Bretagna, 1912

■ 35mm. L.: 28 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

BOUQUETS DE FLEURS DANS UN VASE

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 144 m. D.: 7' a 18 f/s. Chronochrome. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

PROGRAMMA 5: COLORI ORIGINALI. BLUEBIRD PHOTOPLAYS PROGRAMME 5: REAL TINTS. BLUEBIRD PHOTOPLAYS

Alla fine degli anni Novanta l'UCLA Film & Television Archive cominciò a condurre esperimenti con le tecniche di imbibizione dell'epoca muta, immergendo copie positive in bianco e nero in diversi bagni di colore. Una volta perfezionato il procedimento, grazie a questa tecnica l'archivio colorò con successo dozzine di restauri di lungometraggi e numerosi cortometraggi. Nel 2011 il restauro di *Chalice of Sorrow* fu eseguito a partire da una copia colorata su supporto nitrato proveniente dal Filmarchiv Austria, e la nuova copia incorpora i colori giallo, ambra e azzurro della pellicola originale, compreso l'azzurro standard utilizzato per le didascalie dei film Universal Bluebird.

Il regista Rex Ingram cominciò a interessarsi di film mentre studiava scultura a Yale. Dopo aver visto la versione Vitagraph in tre rulli di *The Tale of Two Cities* di Charles Dickens (una copia è conservata alla UCLA), decise che la sua fertile immaginazione poteva essere meglio impiegata nel mondo del cinema. Mentre lavorava come costumista e scenografo alla Vitagraph e alla Fox, Ingram si lasciò convincere a passare alla Universal dalla promessa che avrebbe diretto lui stesso i suoi film. Dopo aver girato i primi due a New York, Ingram realizzò *The Chalice of Sorrow* nei teatri di posa di Universal City, appena inaugurati nella California meridionale. Il film si basa sul dramma teatrale di Victorien Sardou *La Tosca* (e infatti almeno una versione europea del film porta questo titolo), anche se Ingram trasferì l'ambientazione da Roma a Città del Messico.

Steven K. Hill

Dei due frammenti delle produzioni Bluebird, il primo viene da una copia giapponese, colorata, di *Shoes* di Lois Weber. In Giappone i Bluebird Photoplays erano amatissimi e riscuotevano gran successo. A buon diritto: che si trattasse di una commedia romantica o di un dramma realistico, della trasposizione cinematografica di un'opera o di avventura, con la loro messinscena elegante e avvincente i Bluebird Photoplays realizzano un possibile ideale di cinema. È una produzione che merita una retrospettiva, e dunque: l'anno prossimo, a Bologna!

In the late 1990s, the UCLA Film & Television Archive began to experiment with original silent-era tinting techniques by immersing black-and-white print stock into various colour dye baths. Having perfected the process, the archive successfully used it to tint dozens of preservation feature prints and numerous short films. The 2011 restoration of Chalice of Sorrow was created from a tinted nitrate print from the Filmarchiv Austria, and the new print incorporates the yellow, amber and blue tints found on the original film, including the standard blue used for the intertitles of Universal Bluebird releases.

The film's director Rex Ingram initially became interested in motion pictures while studying sculpture at Yale University. After watching Vitagraph's 3-reel version of Charles Dickens' A Tale Of Two Cities (a film also preserved by UCLA), he became convinced that his fertile imagination would best be served in the world of filmmaking. Following assignments as a set designer and painter at Vitagraph and Fox, Ingram was lured to Universal with the promise that he would be allowed to direct his own films. After helming his first two features in New York, Ingram would make The Chalice Of Sorrow at the recently opened Universal City studio lot in southern California. The plot is based on Victorien Sardou's dramatic play La Tosca (indeed, at least one European release of this film bore that title), although Ingram relocated the setting from Rome to Mexico City.

Steven K. Hill

The first of the two Bluebird Productions extracts comes from a coloured, Japanese copy of Lois Weber's Shoes. Bluebird Photoplays were extremely popular and successful in Japan – and with good reason. Whether romantic comedy or realistic drama, filmed opera or adventure, the sophisticated and gripping staged Bluebird Photoplays represent the fulfilment of an ideal cinema. This production deserves a retrospective, so – next year in Bologna!

SHOES

USA, 1916 Regia: Lois Weber

■ 224 m. D.: 11' a 18f/s. Col. ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo (the Komiya Collection)

Scheda a pagina / See page 232

THE BRIDE'S AWAKENING

USA, 1918 Regia: Robert Z. Leonard

■ Scen.: F. McGrew Willis. F.: Fred LeRoy Granville. Int.: Mae Murray (Elaine Bronson), Lew Cody (Richard Earle), Clarissa Selwynne (Lucille Bennett), Harry Carter (George Bennett), Joseph W. Girard (Frederick Bronson), Ashton Dearholt (Jimmy Newton). Prod.: Bluebird Photoplays – Universal ■ 35mm. L.: 141 m. (frammento). D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

THE CHALICE OF SORROW

USA, 1916 Regia: Rex Ingram

■ Scen.: Rex Ingram. F.: Duke Hayward, George W. Lawrence. Int.: Cleo Madison (Lorelei), Blanche White (Isabel Clifford), Charles Cummings (Marion Leslie), John McDermott (Rance Clifford), Wedgwood Nowell (Francisco De Sarpina), Howard Crampton (Siestra), Albert MacQuarrie (Pietro), Rhea Haines (moglie di Pietro), John George (messicano), Jack Holt. Prod.: Bluebird Photoplays – Universal ■ 35mm. L.: 1440 m. D.: ca 70' a 18 f/s. Bn e imbibito / Bw and tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restaurato in collaborazione con Filmarchiv Austria da una copia nitrato 35mm / Preserved in cooperation with Filmarchiv Austria from a 35mm nitrate print ■ Lavorazioni effettuate presso / Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory, Title House Digital. Preservation funded by The Packard Humanities Institute.

PROGRAMMA 6: GAYNOR A COLORI ORIGINALI / ADDIO KODAK! / TRAMONTO PROGRAMME 6: GAYNOR IN REAL TINTS / FAREWELL KODAK! / SUNSETS

The Johnstown Flood mette insieme critica del capitalismo e cinema catastrofico, amore romantico e *melting pot*. Della partita fanno parte neri ed ebrei, poveri e ricchi, dolore, felicità e comicità, come pure Clark Gable, anonimo figurante al banco del bar. Il restauro dell'archivio di Praga mostra imbibizioni trasparenti a colori sull'immagine fotografica nitida e plastica. È questo l'aspetto che ha una copia imbibita. E vederne una di questo genere è un piacere, un vero toccasana. La copia ceca è 200 metri più breve di quella della George Eastman House (1900 metri); l'AFI indica una lunghezza originale di 2100 metri.

“L'ingegnere Tom O'Day avverte John Hamilton, proprietario di una ditta di legnami, che la diga a monte della cittadina di Johnstown è messa a dura prova dalla massa d'acqua del lago costruito per far scendere a valle i tronchi galleggianti. Hamilton tuttavia rifiuta di tener conto dell'avvertimento. Quando la diga cede, Anna Burger, figlia di un lavorante, con un'eroica cavalcata si precipita in città per avvisare la gente; lei affoga, la città è distrutta, moltissime le vite che vengono falciate” (AFI). La Fox strappò Janet Gaynor alla Universal nel 1925, offrendole un ruolo di secondo piano in questo film protocatastrofico ispirato al disastro che si abbatté sulla città della Pennsylvania nel 1889. Le memorabile interpretazione della Gaynor nei panni di Anna le fece guadagnare un contratto quinquennale con la Fox e tre ruoli da protagonista – in *Settimo cielo*, *Street Angel* e *Aurora* (tutti del 1927) – che le valsero un Oscar nel 1928.

Johnstown Flood is both a critique of capitalism and a disaster movie, both romance and melting pot – the melting pot containing blacks and Jews (Max Davidson & Son), poor and rich, sorrow, joy and comedy, as well as Clark Gable as an uncredited extra, standing at the bar. The Prague Archive's restoration features transparent colour tints over a clear photographic image with depth. This is how it looks, a tinted copy – for this is a tinted copy. And what a pleasure it is to see, what a blessing. This Czech copy is

200m shorter than the one in the George Eastman House (1,900 m.): the AFI gives the original length as 2,100 m.

“Engineer Tom O'Day warns John Hamilton, a logging-camp owner, that the dam above the town of Johnstown is being weakened by the impounding of water for floating logs. Hamilton refuses, however, to heed the warning. When the dam bursts, Anna Burger, a workman's daughter, rides through the valley to warn the people; she is drowned, the town destroyed and countless lives are lost” (AFI).

Fox poached Gaynor 1925 from Universal with the offer of a supporting role in this proto-disaster movie, inspired by the catastrophe that struck the Pennsylvania town in 1889. Gaynor's memorable performance as Anna earned her a five-year contract with Fox and three leading roles – in Seventh Heaven, Street Angel and Sunrise (all 1927), which won her an Oscar in 1928.

ADDIO KODAK FAREWELL KODAK

A TRIP THROUGH MOVIELAND
USA, 1921

■ 35mm. L.: 310 m. D.: 12' a 22 f/s. Bn e col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

GAYNOR A COLORI ORIGINALI GAYNOR IN REAL TINTS

THE JOHNSTOWN FLOOD
USA, 1926 Regia: Irving Cummings

■ Scen.: Edfrid A. Bingham, Robert Lord. F.: George Schneiderman. Int.: George O'Brien

(Tom O'Day), Florence Gilbert (Gloria Hamilton), Janet Gaynor (Anna Burger), Anders Randolph (John Hamilton), Paul Nicholson (Joe Hamilton), Paul Panzer (Joe Burger, il padre di Anna), George Harris (Sidney Mandel, giovane), Max Davidson (David Mandel), Walter Perry (Pat O'Day), Sid Jordan (Mullins), Gary Cooper (Un sopravvissuto), Clark Gable (Un uomo al bar del saloon), Carole Lombard (Un'amica di Gloria); Prod.: Fox ■ 35mm. L.: 1700 m. D.: 70' a 22 f/s. Bn e imbibito / Bw and tinted (Jan Ledecy). Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní filmový archiv

TRAMONTO SUNSETS

TYPES MACÉDONIENS
Francia, 1912

■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

IN DEN SCHWEIZER ALPEN
Germania, 1912

T. ol.: *Te midden de heerlijke Zwitsersche Alpen*; Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 79 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

EN CROISIÈRE
Francia (?), 1921(?)

■ 35mm. L.: 94 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir ■ Da: Lobster Films

I COLORI DEL CINEMA SONORO

THE COLOURS OF SOUND FILMS

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

BONJOUR TRISTESSE

USA, 1958 Regia: Otto Preminger

■ T. it.: *Buongiorno tristezza!*. Sog.: dal romanzo omonimo di Françoise Sagan. Scen.: Arthur Laurents. F: Georges Périnal. Mo.: Helga Cranston. Scgf.: Raymond Simm. Su.: David Hildyard, Red Law. Mu.: Georges Auric. Int.: Deborah Kerr (Anne Larson), David Niven (Raymond), Jean Seberg (Cecile), Mylène Demongeot (Elsa), Geoffrey Home (Philippe), Juliette Gréco (se stessa), Walter Chiari (Pablo), Martita Hunt (la madre di Philippe), Roland Culver (Mr Lombard), Jean Kent (Mrs Helen Lombard), David Oxley (Jacques), Elga Andersen (Denise), Jeremy Burnham (Hubert). Prod.: Wheel Productions. Pri. pro.: 7 marzo 1958 ■ DCP. D.: 94'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 2K nel 2012 da Sony Columbia / Restored in 2K by Sony Columbia in 2012

Parigi è una nuvola di malinconia, una corsa in spider lungo i giardini del Luxembourg verso un'alba grigia (buongiorno tristezza), lo smoking appena stropicciato di un maturo viveur, un vestitino a corolla color ala di corvo che reca memorie di Sabrina e Givenchy. Poi un mare scintillante e azzurro comincia a invadere l'inquadratura, obliquamente, dall'alto a destra, e ora sappiamo che se Parigi è in bianco e nero non è solo per naturale fotogenia (fissata nel mito da Atget a Cartier-Bresson, da Lumière a Godard: e nessuna città è stata mai corrotta dal colore quanto Parigi), ma perché sulle vite di questi "parigini dissoluti", di questo tenero festoso Edipo messo in scena ogni sera da un uomo amabile e fatuo e dalla figlia diciottenne, pesa l'ombra di quel che accadde l'anno scorso, in Riviera. Quel che accadde può chiamarsi perdita dell'innocenza, e per Preminger l'innocenza ha un colore, me-

glio, un timbro, e quel timbro è blu. "Il colore timbrico non è in tutto equivalente a quello che altri chiama il colore puro, per quanto ne abbia in comune alcune caratteristiche: quella innanzitutto di non soggiacere ad altri colori del quadro, di affermarsi come un'entità a sé stante con leggi proprie, indipendente da qualsiasi altra soggezione tonale [...]. Questo colore, che possiamo vedere in Matisse, in Miró, in Léger, in Kandinsky, ha una precisa volontà di *squillare* in maniera autoritaria ed egocentrica, considerando la sua propria essenza come qualcosa di valido in se stesso, per la sua particolare natura cromatica" (Gillo Dorfles, 1952). Il timbro s'affaccia già nei titoli di testa del grande astrattista Saul Bass, è una lacrima blu sul tracciato geometrico d'un viso, e squilla poi nel blu del mare, nell'azzurro del cielo, nel celeste slavato di identiche camicie di denim allacciate con spensie-



Bonjour Tristesse

rata indolenza, in un costume da bagno, in una cappa di spugna, nel ceruleo degli occhi di una ragazza/ninfa che rifiuta, fino alla tragedia, di uscire dal suo Eden. Preminger, che nella vita pratica l'arte contemporanea da studioso e da collezionista, dirige il suo policromo film *blu* con competenza sbalorditiva, con risultato commovente, giocando di contrappunto ('timbro', d'altra parte, è termine desunto dal linguaggio musicale): nastri rossi su cappelli di paglia, pelle scottata, verde balsamico dei pini. E sfondi improvvisi, questi sì puri, una densità *fauve* che muove verso l'astratto, su cui stagliare quel viso e quella nuca, così fragili e moderni. Di Jean Seberg, stella luminosa e presto cadente, nessuno ha saputo cogliere l'incanto quanto Otto Preminger, nemmeno il venerato maestro della *nouvelle vague*. L'aveva scoperta lui l'anno prima, era stata Giovanna d'Arco (da G.B. Shaw) nel più sfortunato dei suoi film, l'aveva già sottoposta al dolce supplizio dei primi piani. Qualcosa di quel supplizio ritorna nell'immagine finale di *Bonjour Tristesse*, bambina con il viso sporco non di terra ma di cold cream; e quel viso finalmente si riga di lacrime.

Bonjour Tristesse è un capolavoro che reca qualche umano acciaccio, qualcosa di un poco invecchiato, qualcosa di tenebramente ai bordi del ridicolo, a cominciare dalla pur struggente Juliette Gréco. Ma sono quisquiglie. La sapienza drammaturgica dei movimenti tra passato e presente, una specialità del grande Arthur Laurents (*Come eravamo*) – movimenti che, pazienza!, non piacquero a Françoise Sagan, autrice del breve folgorante romanzo uscito nel 1954 –, la padronanza compositiva del Cinemascope, lo splendore cromatico ne fanno un'opera d'arte nel senso più delicato e tecnico del termine, con cui è giusto che il restauro continui a confrontarsi.

Paola Cristalli

Paris is a melancholic cloud, a drive in a convertible along the Luxembourg Gardens towards a gray dawn (good morning, heartache), a slightly rumpled tuxedo on a mature bon vivant, a New Look, raven-colored dress that evokes memories of Sabrina and Givenchy. And then a sparkling blue sea begins to creep into the frame, from the top right side, and now we know that Paris is not pictured in black and

white just for that old photogenic allure (made legendary by photographers from Atget to Cartier-Bresson, and directors from Lumière to Godard: no city has ever been as corrupted by colour as Paris), but because the lives of these two "dissolute Parisians", this tender and jovial Oedipus played out every evening by a fatuous, lovable man and his 18 year-old daughter, are weighed down by what happened l'année dernière, on the Riviera. What happened could be called the loss of innocence, and for Preminger, innocence has a colour, a tone colour – and that tone colour is blue. "A tone colour isn't exactly the same as what others call a pure color, despite having so many of the same characteristics: not yielding to other colors in the picture, to affirm itself as an entity unto itself with its own laws, independent of any other tonal influence [...]. This color, which we can observe in Matisse, in Miró, in Léger, in Kandinsky, has a precise will to ring out in an authoritarian, egocentric manner, considering its own essence as something of innate value, for its particular chromatic nature" (Gillo Dorfles, 1952). The colour appears right away in the opening credits by the great abstract artist Saul Bass, a blue tear on a pictorial face, and then flashes again in the blue of the sea, in the bright hue of the sky, in the carelessly tied shirts of faded denim, in a bathing suit, in a terrycloth hood, in the cerulean eyes of a nymphet who refuses to leave her Eden – and the consequences will be tragic. Preminger, a connoisseur and collector of contemporary art, directed his polychrome film bleu with astounding competence and touching results, playing with counterpoint ('tone color', of course, being a term used to describe music as well): red ribbons on straw hats, sunburned skin, the balmy green of pine trees. And sudden, pure backgrounds, a fauve-like density that moves towards the abstract, against which that face and neck are outlined – fragile and modern as they are. Nobody knew how to capture the charm of Jean Seberg, bright falling star, like Otto Preminger, not even the venerated maestro of the nouvelle vague. He had discovered her the year before, and she appeared as Joan of Arc (by G.B. Shaw) in his most unfortunate film; he had already subjected her to the sweet torture of close-ups. And some of that torture returns in the final im-

age of Bonjour Tristesse, Jean/Joan/Cécile, child with a face dirtied not of mud but with cold cream, that same face finally streaked with tears.

Bonjour Tristesse is a masterpiece that brings some flaws, something has maybe got old, something comes tenderly close to parody, beginning with Juliette Gréco – yet so moving. But these are mere trifles. The dramaturgical skill in moving between the past and the present, a specialty of the competent Arthur Laurents (The Way We Were) – movements that, oh well!, weren't appreciated by the author of the 1954 short and brilliant bestseller, Françoise Sagan –, the mastery of Cinemascope, the chromatic glory make this a work of art in the most delicate and technical of sense of the term, all elements that should obviously concern restoration very closely.

Paola Cristalli

LAWRENCE OF ARABIA (Director's cut)

Gran Bretagna, 1962 Regia: David Lean

T. it.: *Lawrence d'Arabia*. Sog.: dall'autobiografia di T.E. Lawrence. Scen.: Robert Bolt, Michael Wilson. F.: F.A. Young. Mo.: Anne V. Coates. Scgf.: John Box. Co.: Phyllis Dalton. Mu.: Maurice Jarre. Su.: Paddy Cunningham, John Cox, Winston Ryder. Int.: Peter O'Toole (T.E. Lawrence), Alec Guinness (Principe Feisal), Anthony Quinn (Auda Abu Tayi), Jack Hawkins (Generale Allenby), Omar Sharif (Ali), José Ferrer (Bey turco), Anthony Quayle (colonnello Brighton), Claude Rains (Mr Dryden), Arthur Kennedy (Jackson Bentley), Donald Wolfitt (generale Murray), I.S. Johar (Gasim), Gamil Ratib (Majid), Michael Ray (Farraj), John Dimech (Daud), Zia Mohyeddin (Tafas). Prod.: Columbia Pictures, Horizon Pictures, Sam Spiegel, David Lean. Pri. pro.: 10 dicembre 1962 ■ DCP. D.: 222'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 4K nel 2012 da Sony Columbia / Restored in 4K by Sony Columbia in 2012

La versione restaurata di *Lawrence of Arabia*, presentata al Festival di Cannes nella sezione Cannes Classics, si basa sul Director's Cut uscito nel 1989, che comprende 21 minuti di materiale inedito, portando la durata complessiva del film a 3 ore e 42 minuti.



Lawrence of Arabia

Nel corso degli anni il film era stato pesantemente rimaneggiato, ma nel 1988 è stata intrapresa la sua ricostruzione, prodotta da Robert A. Harris e Jim Painten. David Lean e Anne V. Coates, montatrice dell'edizione originale, hanno poi lavorato sul film per realizzare la versione Director's Cut.

Sarà un film enormemente lungo, malgrado copra un periodo di soli due anni. Durerà almeno tre ore, forse persino quattro. Abbiamo dovuto trattare la storia con estrema economia drammatica. Per questo siamo stati costretti a condensare alcuni fatti e a riunire sei personaggi in uno. Nella storia di Lawrence erano coinvolti molti militari. Sarebbe stato impossibile inserirli tutti nella sceneggiatura, così ne abbiamo avuto uno solo (interpretato da Anthony Quayle) che li rappresenta come 'militare inglese' ed è complementare al personaggio del generale Allenby interpretato da Jack Hawkins. Credo che questa sia la migliore interpretazione di Hawkins. [...]

Nel nostro ritratto di Lawrence non abbiamo potuto né voluto evitare gli aspetti controversi della sua vita privata. Per esempio mostriamo il suo lato masochista. Non abbiamo insinuato che Lawrence fosse omosessuale, ma tutto dipende dalla definizione che viene data di omosessuale. [...]

Non abbiamo ommesso il clima politico dell'epoca, le relazioni tra arabi e britannici; ma il contesto politico non era il nostro principale interesse. Spero soprattutto di aver creato un eroe davvero singolare. Non vedo l'ora di conoscere la reazione degli spettatori. Non so come prenderanno il Lawrence che abbiamo deciso di mostrare, perché per certi versi è una figura eroica affatto tradizionale e alcuni suoi gesti sono eroici, ma fa anche cose che possono scandalizzare gli spettatori. Penso che il pubblico non sia abituato a questo genere di shock. [...]

Il film è stato girato in 65mm con processo Panavision. Abbiamo potuto vedere

tutto il materiale girato in Giordania solo una volta tornati in Gran Bretagna. [...] Supervisiono io stesso il montaggio, soprattutto le scene d'azione più complesse. Dato che sono stato montatore, per me è difficile tenere le mani lontane dalla celluloide. In fase di sceneggiatura nessuno può prevedere come verrà montata una scena; ma quando giro cerco di avere già in mente un'idea di montaggio. So già quali scene mi serviranno e tento di ottenerle, spostando qua e là gli attori senza ripetere tutta l'azione con una diversa disposizione. A volte ci si sbaglia e allora mi maledico di non aver girato un campo lungo che in seguito si sarebbe rivelato necessario.

David Lean, *Out of the Wilderness*, "Films and Filming", n. 100, gennaio 1963

The restored version, presented at Cannes Classics, was made from the Director's Cut in 1989, when the film was rereleased in cinemas. It includes 21 minutes

of unreleased footage, bringing the total running time to 3 hours 42 minutes. Over the years the film was heavily cut, but in 1988 a reconstruction of the film was undertaken, produced by Robert A. Harris and Jim Painten. David Lean and original editor Anne V. Coates then worked on the film to create Lean's Director's Cut.

In spite of the span of time being only two years we have an enormously long film. It will be at least three hours, perhaps nearer four. We have had to use a lot of a dramatic economy. Consequently we have short-circuited certain incidents, and run six characters into one. There were many military men concerned in the Lawrence story. It would be impossible to include them all in a screenplay so we have one (played by Anthony Quayle) who represents them as 'an English military character', complimentary to the role Jack Hawkins has as General Allenby. It is, I believe, the best performance Hawkins has ever given. [...] In treating Lawrence as a character we have not been able to avoid, or indeed wanted to avoid, the controversial aspects of his private life. Our treatment for instance shows him to be masochistic. We have not implied that Lawrence was homosexual, though it depends on what you call homosexual. [...] We have not avoided stating the facts of the political climate of the time, the British-Arab relationship; but the political arena was not our main concern. Mostly I hope we have created a very exceptional hero. This is one of the things I am longing to find out when the film is seen by an audience. I don't know how an audience will take Lawrence as we have shown him: because in certain ways he is full-blown traditional hero figure and he does some heroic things, but he also does things which will shock an audience. I think audiences are unaccustomed to this kind of shock. [...] The film has been shot on 65mm stock in the Panavision process. All the material we shot in Jordan we could not see until we returned in Britain. [...] I supervise the editing myself, particularly the tricky action sequences. As I was an editor, it is hard to keep my hand off the celluloid. Nobody can prophesy at the script stage how a thing is going to be cut; but I try to shoot with a plan of the cutting in mind. I try to get the shots that I know will be wanted, moving the artists

from here to there and not repeating the action all over again from another set-up. Sometimes one slips up and I curse myself for not having taken a long-shot which later I find was really necessary. David Lean, Out of the Wilderness, "Films and Filming", n. 100, January 1963

TESS

Francia-Gran Bretagna, 1979

Regia: Roman Polanski

■ Sog.: dal romanzo *Tess of the d'Urbervilles* di Thomas Hardy. Scen.: Gérard Brach, Roman Polanski, John Brownjohn. F.: Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet. Mo.: Alastair McIntyre, Tom Priestley. Scgf.: Pierre Guffroy. Mu.: Philippe Sarde. Su.: Jean-Pierre Ruh. Int.: Nastassja Kinski (Tess), John Collin (John Durbeyfield), Tony Church (pastore Tringham), Peter Firth (Angel Clare), John Bett (Felix Clare), Tom Chadbon (Cuthbert Clare), Rosemary Martin (Mrs Durbeyfield), Leight Lawson (Alec d'Urberville). Prod.: Claude Berri per Renn Productions, Timothy Burrill Productions, Société Française de Production. Pri. pro.: 25 ottobre 1979 ■ DCP. D.: 171'. Versione inglese / English version ■ Da: Pathé ■ Restaurato da / Restored by Pathé presso Gruppo Eclair, L.E. Diapason

La copia restaurata è stata realizzata digitalizzando il negativo in 4K. I test preliminari in 2K e 4K avevano rivelato che solo la digitalizzazione in 4K sarebbe stata in grado di riprodurre i contorni delle immagini, i toni raffinati degli incarnati e il bagliore tenue e meravigliosamente diffuso dei film di quegli anni, ottenuto dai due direttori della fotografia, Geoffrey Unsworth e Ghislain Cloquet, grazie all'uso di filtri. Il restauro del suono è stato condotto da L.E. Diapason. *Tess* è stato uno dei primi film a usare il Dolby Stereo, formato che avrebbe rivoluzionato il cinema con l'introduzione del sonoro multicanale nella maggioranza delle sale cinematografiche. Sebbene sia probabile che il suono sia stato mixato con attrezzature adatte alla meglio al sistema multicanale, la colonna sonora del film esplorava già le possibilità offerte dal formato, in particolare nel sontuoso trattamento delle musiche e nel lavoro condotto sull'atmosfera che offrono una rara qualità e profondità.

"Sono stato molto influenzato dal surrealismo e dal teatro dell'assurdo" ha dichiarato Polanski. "Ma adesso che il mondo è diventato assurdo e quasi surreale voglio tornare alla semplicità e all'essenzialità delle relazioni umane. [...] *Tess* è soprattutto una grande storia d'amore [...]. Le vicissitudini di *Tess* corrispondono all'ossatura del melodramma vittoriano: sedotta, resta incinta e dà alla luce un bambino che muore ancora in fasce, sposa un giovane che poi l'abbandona e finisce sul patibolo per l'omicidio del suo seduttore. Ma la carne con cui Hardy ricopre quell'ossatura è stupefacente. Lega la ragazza al ritmo della natura, all'interno di una società vittoriana in conflitto con tutto ciò che è spontaneo e naturale. [...] *Tess* è rigenerazione e continuità, ma l'epoca e la società in cui vive sono scardinate. Contrapponendo *Tess* alla madre, Hardy lo sottolinea magnificamente. [...] Il contrasto sta tutto lì. [...] La madre appartiene al passato e *Tess* al presente, alla modernità, come voi e me. È la prima eroina autenticamente moderna. [...] *Tess* segna l'inizio di una nuova fase. Come ho già detto, è il film della mia maturità. Se la gente ha un'idea così limitata del mio stile e dei miei interessi da non riuscire ad accettare qualcosa di diverso, mi dispiace. Nel cinema capita che i registi vengano incasellati come succede con gli attori. Sono certo che a Cannes il film farà discutere".

Tess, coproduzione franco-britannica, è il primo film sonoro tratto dal romanzo di Hardy. È stato preceduto da un muto del 1924 con Blanche Sweet e Conrad Nagel. I diritti di sfruttamento cinematografico rimasero in possesso di David O. Selznick per molti anni (per *Tess* si pensava a Jennifer Jones). [...] Polanski scoprì il libro qualche anno fa grazie alla moglie Sharon Tate, che era stata proposta per il ruolo principale. [...] Chi doveva interpretare *Tess*? Il film prese una direzione interessante quando il ruolo dell'eroina bella e sfortunata di Hardy andò a una giovane attrice tedesca, Nastassja Kinski [...]. "Quando l'ho conosciuta" ricorda Polanski "Nastassja aveva quindici anni, ma era già una donna. Una donna e una bambina nello stesso tempo. È ancora così, e naturalmente questa qualità è perfetta per *Tess*. [...] *Tess* è stato realizzato con una gran dose di improvvisazione. Abbiamo girato molto al crepuscolo o in penombra, con troupe, macchina da presa e attori che si affannavano per sfruttare la luce in

Tess. Photographie Bernard Prim – Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
© 1979 Pathé Production – Timothy Burrill Productions Limited



un dato momento e in un dato luogo. [...] Con i film in costume si corrono rischi di quel tipo. [...] La bellezza delle immagini dovrebbe essere solo un di più, un bonus. La gente non va al cinema per vedere un album di belle fotografie. Ci va per provare qualcosa. [...] Nell'arte quello che conta è l'emozione. [...] L'arte deve coinvolgere, e se non lo fa non lascia un'impressione durevole. Ci sono tanti modi per coinvolgere il pubblico, per farlo piangere, ridere, avere paura. Con *Tess* abbiamo a disposizione del materiale così forte da non doverci preoccupare delle belle immagini. La storia è appassionante, la ragazza commovente e il film ricco di emozioni universali. Va ricordato che Tess [...] è una donna pura. Era questo il sottotitolo del romanzo di Hardy. Tess infrange i codici morali vittoriani per ubbidire alla legge naturale, alla natura, la sua natura. Il libro parla di questo. Il film è un'accusa all'ipocrisia e all'ingiustizia di quella società, e più in generale di tutte le società rigide e repressive". Roman Polanski, in Harlan Kennedy, "Tess": Polanski in a Hard Country, "American Film", vol. 5, n. 1, ottobre 1979

The restored print was created by digitalizing the negative image in 4K. Preliminary tests in 2K and 4K revealed that only 4K digitalization would be able to translate the contours of the image, the refined skin tones and the light and wonderfully diffuse glow of films from the time, obtained through the filters used by the film's two directors of photography, Geoffrey Unsworth and Ghislain Cloquet.

Sound restoration was carried out by L.E. Diapason. Tess was one of the first films to use Dolby Stereo, the format that would revolutionize cinema by introducing multichannel sound to the majority of theaters. Although it is likely that the sound was mixed using equipment poorly adapted to multichannel sound, the film's soundtrack was already exploring the possibilities offered by the format, mainly in terms of the lavish treatment of music and the extraordinary work carried out on the atmosphere which offers a rare depth and quality.

"I have been influenced a great deal by surrealism and the theater of the absurd", Polanski said. "But now that the world itself has become absurd and almost surreal, I want to go back to the simplic-

ity and essence of human relationships. [...] Tess is above all a great love story [...] What happens to Tess in the story is very much the raw-bones of Victorian melodrama: she is seduced when young, bears a child who dies, is deserted by the man she later marries, and finally is sent to the gallows for the murder of her seducer. But the flesh Hardy puts on those bones is astonishing. He links the girl to the rhythm of nature, within a Victorian society at odds with everything spontaneous and natural. [...] Tess is regeneration and continuance. But the social times she lives in are out of joint. By contrasting her with her mother, Hardy points this up marvelously. [...] The contrast is all there [...]. The mother belongs to the past. Tess belongs to the present, to the modern age, to you and me. She is the first truly modern heroine. [...] Tess is a new departure. It is, as I have said, the film of my mature years. I shall be sorry if people have such a limited idea of what my style as a director is like – and my preoccupations – that they cannot accept something different from me. In the cinema, directors can be typecast as well as actors. The point will undoubtedly be raised in Cannes".

Tess, a French-English coproduction, will mark the first time that Hardy's novel has talked on the screen. It was filmed once – a silent version in 1924 starring Blanche Sweet and Conrad Nagel – and after that David O. Selznick held the movie rights for many years (with Jennifer Jones in mind for Tess). [...] Polanski discovered the book some years ago through his wife, Sharon Tate, who had been suggested for the role of Tess. [...]

Who was to play Tess? The production took an intriguing turn when the role of Hardy's doomed and beautiful heroine went to a young German actress: Nastassia Kinski [...]. "When I met Nastassia", Polanski recalls, "she was fifteen, but she was a woman. Woman and child at the same time. She still has this quality, and that is perfect, of course, for Tess. [...] On Tess we were really very... improvisatory. We did a lot of filming in the twilight or half-light, and that meant rushing about with the crew, camera, and actors to catch the light at a certain moment in a certain place". [...] "There are dangers like that with a period film [...]. The beautiful images should be only an extra; they must

be the bonus. People don't go to the cinema to see a collection of beautiful photographs. They go to experience something. The emotion is the thing.

[...] Emotion [...] is the main thing in all art. Art has to move, and if it doesn't, it doesn't leave a lasting impression. There are many ways to move people – to tears, to laughter, to fear. I think with Tess that we're dealing with such strong material that we mustn't be worried about beautiful pictures. The story itself is so interesting, the girl is so moving, and the film itself is filled with universal human emotions. Tess, you must remember [...] was a pure woman. It was Hardy's subtitle to the book. She broke Victorian moral codes, but she responded to natural law, to nature, her nature. That's what the whole book is about. The film is an accusation of the hypocrisy and injustice of that rigid society – and by extension of any rigid and repressive society".

Roman Polanski, in Harlan Kennedy, "Tess": Polanski in a Hard Country, "American Film", vol. 5, n. 1, October 1979

SAMSON AND DELILAH

USA, 1949 Regia: Cecil B. DeMille

Scheda a pagina / See page 266

KUBANSKIE KAZAKI

URSS, 1950 Regia: Ivan Pyr'ev

Scheda a pagina / See page 220

LA NAVE DELLE DONNE MALEDETTE

Italia, 1954 Regia: Raffaello Matarazzo

Scheda a pagina / See page 267

ONCE UPON A TIME IN AMERICA

USA-Italia, 1984 Regia: Sergio Leone

Scheda a pagina / See page 103

OMAGGIO A THELMA SCHOONMAKER TRIBUTE TO THELMA SCHOONMAKER

THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP

Gran Bretagna, 1943 Regia:

Michael Powell, Emeric Pressburger

■ T. it.: *Duello a Berlino*. Scen.: Michael Powell, Emeric Pressburger. F.: Georges Périnal. Mo.: John Seabourne. Scgf.: Alfred Junge. Mu.: Allan Gray. Su.: Desmond Dew, C.C. Stevens. Int.: Roger Livesey (Clive Candy), Anton Walbrook (Theo Kretschmar-Schuldorff), Deborah Kerr (Edith Hunter/Barbara Wynne/Angela Cannon), Roland Culver (colonnello Betteridge), James McKechnie (Spud Wilson), Albert Lieven (von Ritter), Arthur Wontner (consigliere), David Hutcheson (Hoppy), Ursula Jeans (Frau von Kalteneck), John Laurie (Murdoch), Harry Welchman (maggiore Davies), Reginald Tate (van Zijl). Prod: Archers Films Production. Pri. pro: 10 giugno 1943 ■ DCP. D.: 164'. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus ■ Restaurato da Academy Film Archive in associazione con BFI, ITV Studios Global Entertainment Ltd., e The Film Foundation con il sostegno di The Material World Charitable Foundation, Louis B. Mayer Foundation, Cinema per Roma Foundation, e The Film Foundation / Restored by the Academy Film Archive in association with the BFI, ITV Studios Global Entertainment Ltd., and The Film Foundation. Restoration funding provided by The Material World Charitable Foundation, the Louis B. Mayer Foundation, Cinema per Roma Foundation, and The Film Foundation ■ Digital Picture Restoration: Reliance Media Works. Colour by: Warner Bros. Motion Picture Imaging (MPI). Colorist: Ray Grabowski. 4K Scans: Point 360. Digital Audio Restoration: Audio Mechanics. Technical Consultants: Michael Pogorzelski & Schawn Belston. Restoration consultants: Martin Scorsese & Thelma Schoonmaker Powell

Nessun regista mi ha influenzato tanto quanto Michael Powell. Durante la mia infanzia, negli anni Cinquanta e Sessanta, non c'era la possibilità di vedere i suoi film al cinema. L'unico film che potemmo vedere integralmente e a colori fu *Scarpetta rosse*. Gli altri venivano mostrati alla televisione in bianco e nero, tagliati e mu-

tilati. Vidi *The Life and Death of Colonel Blimp* un pomeriggio dopo la scuola. Mi colpì enormemente. Non avevo mai visto niente di simile.

Quel Technicolor così intenso, sgargiante, espressionistico! All'epoca non sapevo niente del contesto politico del film, che narra la commovente amicizia tra un tenente britannico e un ufficiale tedesco nel 1942, durante i bombardamenti tedeschi sull'Inghilterra. Fui completamente soggiogato dalla drammaticità e dalla profonda umanità del film. Per non parlare della grande storia d'amore, con un'unica attrice, Deborah Kerr, a interpretare i tre ruoli femminili. In seguito, quando studiavo cinema a New York, io e i miei amici impazzivamo per i film di Powell. Ma dei loro artefici, il produttore Emeric Pressburger e il regista Michael Powell, non si sapeva assolutamente niente. Non c'erano libri né articoli, niente.

Nel 1974 vidi per la prima volta *The Life and Death of Colonel Blimp* a colori, ma l'ordine delle scene era cambiato e mancavano circa quaranta minuti. Già allora mi misi alla ricerca di copie del film per ridargli la forma iniziale. Ma fu solo alla metà degli anni Ottanta che potemmo cominciare il restauro, anche se mancavano ancora il negativo e i colori originali. Oggi, dopo trent'anni, ce l'abbiamo fatta. Forse è stato il restauro più lungo della storia del cinema. Il mio ultimo film *Hugo Cabret* racconta la riscoperta del pioniere del cinema Georges Méliès. Méliès, proprietario di un chiosco di giocattoli alla Gare Montparnasse, grazie a un ragazzino viene riportato alla ribalta e riceve il posto che gli spetta nella storia del cinema. Solo dopo aver terminato *Hugo Cabret* mi sono accorto che parlava anche di Powell e me. Ed è naturale che tutti i miei personaggi siano influenzati da quelli di Powell. Anche loro sono antieroi, uomini lacerati dai conflitti. L'avidità e il coraggio dei suoi esperimenti cinematografici, le sue sceneggiature che lasciano sempre spazio all'ambiguità, il suo uso vibrante e sofisticato della musica non cessano di colpirmi.

Martin Scorsese

No other director has had such an influence on me as Michael Powell. During my childhood in the 50s and 60s, there was no possibility of seeing his films at the movie theater. The only one we could see in its entirety and in colour in the cinema was The Red Shoes. The others were shown on television in black and white, cut up and mutilated. I saw The Life and Death of Colonel Blimp one afternoon after school. The film blew me away. Never before had I seen anything like it.

This incredibly intense, flamboyant, expressionistic Technicolor! Watching it, I wasn't initially aware of the political context of the film at all: in 1942, at a time when the Germans were bombing England, he movingly tells the story of the friendship between a British lieutenant and a German officer. I was completely spellbound by the drama, the deep humanity of the film.

And the great love story. With a single actress playing all three female characters: Deborah Kerr. Later, when I was studying film in New York, my friends and I were crazy about Powell's films. But about their creators, the producer Emeric Pressburger and the director Michael Powell, there was absolutely nothing known. There were no books, no articles, nothing.

In 1974 I saw The Life and Death of Colonel Blimp for the first time in colour but the order of the scenes had been re-edited, and about forty minutes were missing. Back then, I began looking for copies of the film to restore it to its original form. Only in the mid-80s could we start with the recreation, but back then still without the original negative and without the original colors. Now, after thirty years, we've managed to do it. It may be the longest restoration in cinematic history.

My new film Hugo Cabret tells of the rediscovery of film pioneer Georges Méliès. Thanks to a little boy, Méliès, who runs a toy store at Montparnasse station, is made brought back into the public eye and receives his proper place in film history. Only when Hugo Cabret was finished did I realize that it figuratively also tells the story



The Life and Death of Colonel Blimp

of Powell and me. And it's obvious that all my characters are influenced by Powell's heroes. They too are anti-heroes, broken people driven by conflicts. I'm impressed by how much audacity and eagerness to experiment his cinema has: his screen-plays that leave room for ambiguities. His sophisticated, forceful use of music!

Martin Scorsese

THE SOUTH BANK SHOW: MICHAEL POWELL

Gran Bretagna, 1986 Regia: David Hinton

■ Serie televisiva, Stagione 10, episodio 4. Presentatore: Melvyn Bragg. Int.: Michael Powell. Prod.: LWT. Prima trasmissione televisiva: 26 ottobre 1986 ■ D: 53'. Versione inglese / English version ■ Da: Arthaus Musik

In questo documentario televisivo il regista Michael Powell viene descritto come

una persona dalla maliziosa saggezza che "sfida i luoghi comuni sul cinema britannico". In questo ritratto di un'ora ci sono parti che potrebbero essere state concepite dallo stesso Powell, soprattutto quelle che con umorismo nero lo collocano accanto alle immagini proiettate dei suoi film. L'affascinante antologia di significativi estratti dalla sua opera riflette la varietà di una carriera insolita: film di spionaggio, film patriottici, fantasie musicali, inni alla vita rurale e film che si ripiegano sull'arte, sulle immagini stesse. Ma anche le parole di Powell hanno un impatto straordinario: "L'unico limite è il cielo. Vale la pena morire per l'arte". Il film andò in onda nel 1987, quando Michael Powell ricevette il Premio Kurosawa.

Peter Hogue, *San Francisco International Film Festival 2011*, San Francisco 2011

David Hinton ha lavorato per dieci anni a *The South Bank Show*, il programma sull'arte di ITV per il quale ha girato do-

cumentari su moltissimi artisti, compreso il surrealista *Glen Baxter* (1983), il musicista rock *Little Richard* (1985), il drammaturgo *John Godber* (1986), il comico *John Cleese* (1986) e le coreografe *Siobhan Davies* (1985) e *Karole Armitage* (1986). Il suo documentario su *Francis Bacon* (1985) [...] ha vinto un Rocky Award al Festival di Banff. I film sullo scrittore *Alan Bennett* (1984) e il regista *Michael Powell* (1986) sono stati entrambi candidati ai BAFTA. Nel 1988 ha vinto un BAFTA con il documentario *Bernardo Bertolucci and The Last Emperor* [...].

Negli Stati Uniti ha girato *The Making of a Legend: Gone With the Wind* (1989), un documentario di due ore per la Turner Television. Il film è stato premiato con l'Archival Achievement Award del British Film Institute. [...] Hinton ha inoltre collaborato con il comico Rowan Atkinson all'episodio *Visual Comedy* (1993) per la serie della BBC *Funny Business*, e il suo *Children of the Revolution* (1995) ha

vinto il BAFTA per il migliore documentario sull'arte. [...] Ha anche lavorato con vari coreografi, soprattutto per la televisione. *Late Flowering Lust* (1994) è un film drammatico per la Tv con musiche e balletti, interpretato da Nigel Hawthorne e creato in collaborazione con Matthew Bourne e Adventures in Motion Pictures. *Touched* (1995) è un breve *dance film* creato con la coreografa Wendy Houstoun. *Birds* (2000) e *Snow* (2003) sono *dance film* sperimentali composti da materiali d'archivio (il secondo in collaborazione con la coreografa Rosemary Lee). I *dance film* di Hinton hanno vinto molti premi, compreso un Emmy.
echo-arts.info

In the South Bank Show's Michael Powell, the director is characterized as one who "challenges the usual ideas of what British cinema should be". And Powell's own role in the film-portrait is both that of the puckish sage and the darkly self-aware director. Parts of this hour-long film might have been conceived by Powell himself – particularly those parts which place him in dark-humored proximity to projected images from his own work. There is an alluring array of vivid, pristine-looking ex-

cerpts from Powell's films here and they evoke the range of an unusual career – spy thrillers, patriotic films, musical fantasies, celebrations of countryside life and films that turn inward on art, on its images. But Powell's own remarks also make an extraordinary impression, for here is a man who says, "The sky is the limit. Art is worth dying for". The film was shown in 1987 when Michael Powell received the Kurosawa Award.

Peter Hogue, San Francisco International Film Festival 2011, San Francisco 2011

David Hinton worked for ten years on the ITV arts programme The South Bank Show where he made documentaries about artists of all kinds, including surrealist Glen Baxter (1983), rock musician Little Richard (1985), playwright John Godber (1986), comedian John Cleese (1986), and choreographers Siobhan Davies (1985), and Karole Armitage (1986). His South Bank Show film on the painter Francis Bacon (1985) was [...] the winner of a Rocky Award at Banff. His films about writer Alan Bennett (1984) and film-maker Michael Powell (1986) were both nominated for BAFTA awards. He won a BAFTA in 1988 for the documen-

tary Bernardo Bertolucci and The Last Emperor [...]

*He then went to America to direct The Making of a Legend: Gone With the Wind (1989), a two-hour documentary for Turner Television. This film won the Archival Achievement Award of the British Film Institute. [...] He collaborated with the comedian Rowan Atkinson to make Visual Comedy (1993) for the BBC series Funny Business, and his documentary Children of the Revolution (1995), won the BAFTA award for best arts programme in 1995. [...] He has worked with several choreographers to create dance works specially for Tv. Late Flowering Lust (1994) is a 55-minute dance-based music drama, starring Nigel Hawthorne, which was created in collaboration with Matthew Bourne and Adventures in Motion Pictures. Touched (1995) is a short dance film created in collaboration with choreographer Wendy Houstoun. Birds (2000) and Snow (2003) are both experimental dance films created entirely from library footage, the latter in collaboration with choreographer Rosemary Lee. His dance films have won many awards, including an Emmy.
echo-arts.info*

DOLLYWOOD / DUFAYCOLOR

DOLLYWOOD: FILM 1952-1968

Più di cinquant'anni fa i Paesi Bassi avevano uno studio cinematografico specializzato in *puppet animation*: il Geesink Studio. Dagli anni Quaranta agli anni Settanta la compagnia fu diretta dal produttore Joop Geesink (1913-1984) e con il nome di Dollywood realizzò centinaia di film d'animazione. Insieme a Marten Toonder e a George Pál, Geesink fu uno dei grandi pionieri olandesi dell'animazione. Il Geesink Studio si specializzò in filmati pubblicitari. Oltre alla Philips, il maggiore committente olandese, la sua clientela internazionale era assai prestigiosa e comprendeva la Mackeson, la Ballantine, la Campari, la Coca-Cola, la Knorr, la Heineken, la Heinz e molte altre compagnie. Lo studio produsse filmati pubblicitari per l'Europa, l'Asia, il

Nord e il Sud America. L'Italia era un mercato particolarmente importante, tanto che Geesink aprì persino una sede a Roma. I film della Dollywood sono piccole gemme, degne di nota per le tecniche d'animazione, gli sfondi impeccabili, le storie divertenti e lo splendido Technicolor.

Questa ampia collezione di film, attualmente conservata negli archivi dell'EYE – Film Institute Netherlands, è stata studiata e resa accessibile nell'ambito del progetto Images for the Future. La maggior parte dei film della Dollywood girati a colori è stata digitalizzata; alcuni di essi sono stati restaurati in formato analogico. Per i progetti più importanti Geesink usò il processo Technicolor con tre negativi separati. I film in bianco e nero furono realizzati soprattutto per la televisione.

Leenke Ripmeester

Over fifty years ago, the Netherlands had a professional film studio specialising in puppet animation: the Geesink Studio. From the 1940s to the 1970s, this company was run by producer Joop Geesink (1913-1984) and conceived hundreds of puppet films under the name Dollywood. Geesink was one of the big animation pioneers in the Netherlands, along with Marten Toonder and George Pál. The Geesink Studio specialised in commercials. Starting with their biggest Dutch client Philips, Geesink's international clientele was impressive: Mackeson, Ballantine, Campari, Coca-Cola, Knorr, Heineken, Heinz, and many more. The studio produced commercials for Europe, Asia, South and North America. Italy was a particularly important market for Geesink and he even opened an office in Rome. The Dollywood



Festa nella casa delle caramelle

puppet films are little gems, notable for their professional animation techniques, immaculate backgrounds, funny stories and beautiful Technicolor hues.

This large collection of films, now stored in the archives of the EYE – Film Institute Netherlands, has been researched and made accessible as part of the project Images for the Future. Most of the Dollywood films shot in colour could be digitized and some of them preserved in analog conservations. Geesink used the Technicolor process with three separate negatives for their most prestigious projects. Black and white films were made for television in particular.

Leenke Ripmeester

ALLARME PER VENERE

Paesi Bassi, 1952 (?)

- Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
- Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegativo 2010 by Haghefilm

BELLEZZA FEMMINILE

Paesi Bassi, 1952

- Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
- Copia originale / Original print

RIUNIONE IN FAMIGLIA

Paesi Bassi, 1954

- Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
- Copia originale / Original print

FESTA NELLA CASA DELLE CARAMELLE

Paesi Bassi, 1954

- Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
- Copia originale / Original print

ARRIVA LA MAMMA

Paesi Bassi, 1960 (?)

■ Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
■ Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegative 2010 by Haghefilm

PRANZO NELLA JUNGLA

Paesi Bassi, 1963

■ Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 4'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
■ Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegative 2010 by Haghefilm

MILANO CENT'ANNI OR SONO - CAMPARI

Paesi Bassi, 1953 Regia: Henk Kabos (?)

■ Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 3'. Technicolor. Versione italiana / Italian version
■ Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegative 2010 by Haghefilm

MILANO CENT'ANNI OR SONO - CAMPARI

Paesi Bassi, 1953 Regia: Henk Kabos (?)

■ Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 3'. Technicolor. Versione inglese / English version
■ Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegative 2010 by Haghefilm

THE DISCOVERY OF AMERICA - CAMPARI

Paesi Bassi, 1953 Regia: Henk Kabos (?)

■ Prod.: Joop Geesink's Dollywood ■ 35mm. D.: 2'. Technicolor. Versione inglese / English version
■ Nuova copia stampata da internegativo 2010 da Haghefilm / New duplication print via internegative 2010 by Haghefilm

CAMPARI - APERITIEF - CAMPARI BITTER - I CASTELLI D'ITALIA: VENICE

Paesi Bassi, 1968

■ Prod.: Starfilm ■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Copia originale / Original print

CAMPARI - APERITIEF - CAMPARI BITTER - STEDEN: MADRID

Paesi Bassi, 1968

■ Prod.: Starfilm ■ 35mm. D.: 2'. Bn ■ Copia originale / Original print

Tutte le copie provengono da:
EYE - Film Institute Netherlands

DUFAYCOLOR: ALICE AU PAYS ROMAND

Film commissionato dall'Ufficio del Turismo di Losanna, *Alice au pays romand* fa appello a un regista di fama internazionale, Alberto Cavalcanti, per ritrarre i tesori della Svizzera romanda seguendo il percorso di una giovane fanciulla tra le curiosità della regione. Il film non utilizza la tecnica svizzera del Montreuxcolor Film, ma il metodo Dufaycolor classico: la lavorazione infatti viene svolta in Inghilterra, dove il film verrà principalmente distribuito. L'Associazione degli Interessi di Losanna giustifica la sua scelta prendendo come esempio i difetti cromatici del film *Le Léman*, un'altra pellicola di commissione che utilizza la tecnica del Montreuxcolor Film.

Non essendo possibile restituire i colori originali con i tradizionali metodi fotochimici, il restauro è stato effettuato a partire da uno scan 4K del negativo originale e dall'analisi di una copia d'epoca i cui colori erano ben conservati. Il digitale permette di avvicinarsi meglio alla gamma cromatica del Dufaycolor, senza perdere l'aspetto originale della trama che caratterizza questa tecnica.

Caroline Fournier

Commissioned by the Tourist Office of Lausanne, Alice in Switzerland was directed by the internationally renowned director Alberto Cavalcanti to show the treasures of Romandie's part of Switzerland, following the journey of a young girl across all the regional sights. The film does not use the Swiss technique "Montreuxcolor film", but the conventional process "Dufaycolor": the prints were indeed all made in England, where the film was to be primarily distributed. The Association of Interests of Lausanne justifies its technical choice by taking the example of another commissioned film, Le Léman, arguing that the chromatic results of Montreuxcolor were a disaster.

As the colour reproduction was impossible by photochemical methods, the restoration was done from a 4K scan of the original negative on the basis of an original print whose colours were well preserved. The digital proved to be very close to the colour range of Dufaycolor, without losing the original look of the mosaic that characterizes this technique.

Caroline Fournier

ALICE AU PAYS ROMAND

Francia-Gran Bretagna, 1938

Regia: Alberto Cavalcanti

■ T. ing.: *Alice in Switzerland*. F.: Georges Alexath, Jonah Jones Int.: Cyril Chessex, Simone Moeri, Jean-Pierre Suter ■ DCP. D.: 30'. Dufaycolor. Versione francese / French version
■ Da: Cinémathèque Suisse ■ Restaurato nel 2012 da Cinémathèque Suisse con il sostegno di Memoriav presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro digitale 4K a partire dal negativo diacetato originale proveniente da BFI e da una copia d'epoca diacetato conservata presso Cinémathèque Suisse / Restored by Cinémathèque Suisse with the support of Memoriav at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2012. Digital 4K restoration from the original diacetate negative given by BFI and from an original diacetate print preserved at the Cinémathèque Suisse

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2012

IL CINEMA RITROVATO'S COLOURS 2012



Le Thé: culture, récolte, préparation industrielle, 1909. Production Pathé



1



2



3



4



5



6



Collezione Cinémathèque Gaumont

A sinistra:

1,2 *Le Thé: culture, récolte, préparation industrielle*, 1909. Production Pathé

3,4 *Le Ressentiment de Diane*, 1910. Production Pathé

5 *Cheveux et Chichis*, 1911. Production Pathé

6 [Collezione di moda], 1912?. Production Pathé



JEAN GABIN
PIERRE FRESNAY
ERIC VON STROHEIM

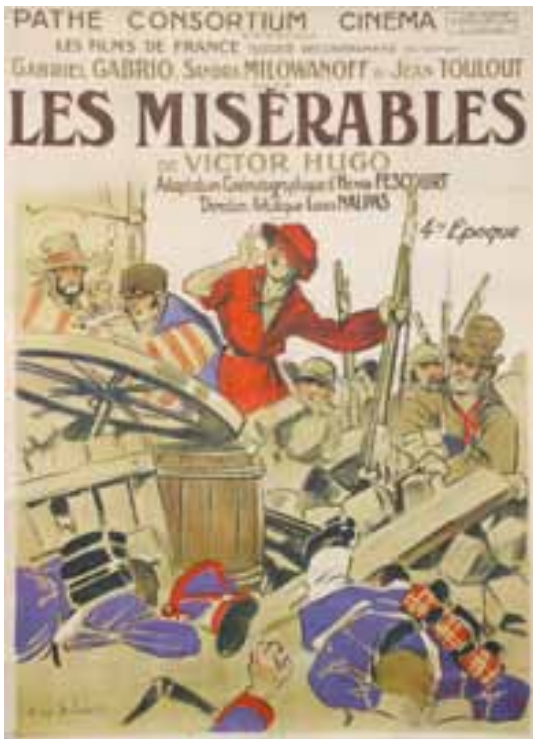
LA GRANDE ILLUSION

Un film de
JEAN RENOIR

Adaptation et dialogues de
JEAN RENOIR et CHARLES SPAAK
Scénario de **KOSMA**
— **DALIO**

La Grande illusion, 1937. Illustrazione di Bernard Lancy





1



2



3



4



© National Film Center, Tokyo



A sinistra:
1,4 *Les Misérables*, 1925
2,3 *Les Misérables*, 1934
Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé



Me and My Gal, 1932 © Fox

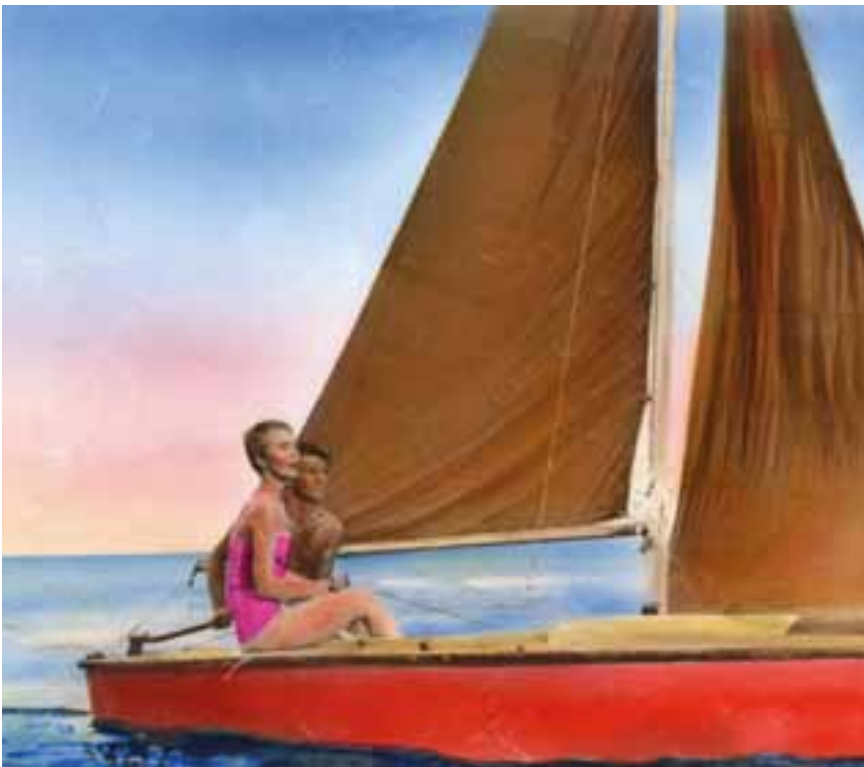


La nave delle donne maledette, 1954



Distant Drums, 1951







The Life and Death of Colonel Blimp, 1943.
Courtesy The Film Foundation

Tess. Photographie Bernard Prim – Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
© 1979 Pathé Production – Timothy Burrill Productions Limited





Once Upon a Time in America, 1984







Schizzo e bozzetto (a sinistra) di Renato Casaro per *Once Upon a Time in America*, 1984 © Collezione Maurizio Baroni

MUTI MUSICALI

Musical Silents

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Mariann Lewinsky



L'avvento del sonoro trasformò tutta la produzione del passato, retroattivamente, in 'film muti'. Nulla di più fuorviante: piuttosto, bisognerebbe chiamarli 'film musicali' e vedere in essi l'eredità del teatro musicale, genere prolifico e popolarissimo nell'Ottocento. Un accompagnatore di film – ammonivano Edith Lang e George West nel loro manuale *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (1920) – “non dovrebbe mai dimenticare che non sta suonando per un concerto, ma sta fornendo musica di accompagnamento per uno spettacolo”. E, altrettanto, la musica del melodramma teatrale viene spesso equiparata alla colonna sonora cinematografica, perché hanno tutte e due la funzione di sottolineare situazioni ed emozioni (sia dei personaggi che del pubblico), ma senza farsi notare, “come un tappeto” (Ernst Bloch). Musica *faite pour être entendue sans être écoutée* (Nicole Wild, 1987). A ogni presentazione di un film muto si pone il problema della musica. Le partiture originali si sono conservate solo in casi eccezionali, e non ci sono più orchestre da cinema che sapevano improvvisare in *ensemble*, come un'orchestrina da ballo. Quando al giorno d'oggi un film muto viene accompagnato da un'orchestra, musica e musicisti sono oggetto di troppa attenzione – e inoltre i costi sono esorbitanti. Per questi motivi la sezione ha soprattutto la dimensione di un *modello*. Presenta tuttavia una serie di soluzioni possibili nella realtà: la nuova composizione (*The Rink, Easy Street, The Immigrant* di Chaplin; *Prix de Beauté, The First Born*, i 'due canti per due cortometraggi'), l'ispirazione alla musica dell'originale (nel caso dell'opera *La muette de Portici*), l'improvvisazione (Pierrot Diva), la combinazione di film con musiche già esistenti (*Lyrisch Nitraat*). Infine, proponiamo due appuntamenti con una tecnica praticata dal 1900 a oggi, dalle fonoscene ai videoclip, e che consiste nell'accompagnare le immagini che mostrano un cantante, o illustrano il contenuto di una canzone, con la stessa canzone registrata.

Mariann Lewinsky

It was the coming of sound that turned all previous cinema, retrospectively, into 'silent films': the name could not be more misleading. They should be called something like 'music films' and seen as the heirs of that immensely popular and prolific 19th-century entertainment, musical theatre. A cinema musician should, warned Edith Lang and George West in their manual Musical Accompaniment of Moving Pictures (1920) “never forget that he is not playing an organ or piano recital but that he is furnishing theatrical music for a theatrical production”. And, the other way round, incidental music for stage melodrama is often likened to the film soundtrack, for both have the job of highlighting situations and emotions (of the characters and of the audience) and being at the same time unobtrusive “like a carpet” (Ernst Bloch); music “faite pour être entendue sans être écoutée” (Nicole Wild, 1987).

For every showing of a 'silent film', we have the music problem. Original scores rarely survive and cinema orchestras, which could improvise as an ensemble, like dance bands, no longer exist. If a silent film is accompanied by an orchestra nowadays, both music and musicians are accorded too much attention and, besides, the costs are forbidding.

This section – which has a considerable virtual dimension – presents a range of solutions possible in the real world: new composition (The Rink, Easy Street, The Immigrant by Chaplin; Prix de Beauté, The First Born, 'two songs for two short films'), music inspired by an original (The Dumb Girl of Portici), improvisation (Pierrot Diva) the combining of films with existing music (Lyrisch Nitraat), as well as the practice – begun in 1900 in the Phono-Cinéma-Théâtre, continued in the films with sound on disc and still used today – of running recorded sound alongside the moving images of the singer or of the song's content.

Mariann Lewinsky

LA NUOVA PARTITURA THE NEW SCORE

E se i compositori Hanns Eisler e Jacques Ibert si fossero allegramente azzuffati? È stato il mio primo pensiero quando ho cominciato a comporre la partitura per *Prix de beauté*. Davanti a me avevo due strade apparentemente divergenti, e invece di sceglierne una ho deciso di lasciare che questi due pensieri se la vedessero tra loro. La coloritura e l'abbellimento formano così una patina di gusto francese, mentre la sostanza ha una solidità teutonica priva di inutili concessioni alla frivolezza. Mi sono limitato a immaginare gli sceneggiatori Pabst e Claire nella stessa stanza e sono partito da lì.

Davanti alla versione muta di *Prix de beauté* sono rimasto colpito da tutto quello che mi ero perso quando avevo assistito alla versione sonorizzata. L'uso del megafono come narratore, i macchinari tipografici e l'aspetto grottesco del carnevale hanno guidato le mie scelte musicali. Per esempio, ho composto una serie di fraseggi melodici e percussivi per il trombone, che grazie a un'antica e rara sordina americana chiamata *solo-tone* mima il megafono che appare sullo schermo.

La partitura originale della versione sonora del 1930, magistralmente composta da Wolfgang Zeller, mi è stata utile solo per quanto riguarda l'uso della canzone *Je n'ai qu'un amour, c'est toi*. Naturalmente la canzone è fondamentale per la storia, ma è presente solo all'inizio e alla fine. Ho scelto di trattarla nella maniera più diretta possibile, orchestrandola secondo la voga del 1930 per sovvertirla solo nel finale, quando André entra nella sala di proiezione.

La partitura è stata commissionata dall'Orchestre National de Lyon nel 2011.

Timothy Brock

What if the composers Hanns Eisler and Jacques Ibert got into a nice little fistfight? This was my first thought before starting



Louise Brooks © Safar – Films / DR

the score to Prix de beauté. Two seemingly opposite directions were before me, and instead of settling on one and I decided to simply let these two thoughts slug it out. On the surface, the coloring and ornamentation are strictly a Franco-file display, but the meat of the structure itself has a pure Teutonic-robustness, and with no unnecessary frivolity. I simply imagined the screenwriters Pabst and Claire in the same room, and took it from there.

Upon my first viewing of the silent Prix de beauté I was amazed by how many impressive things I had missed the first time I saw it as a sound film. The broad use of the Loudspeaker as a narrator, the mechanisms of the printing presses, the grotesqueness of the carnival, all which pointed the way for me, musically. For example, I had written a series of percussive

melodic phrases for the trombone that, with the help of an old and rare mute from America called a "solo-tone mute", mimics the megaphone whenever the Loudspeaker appears on screen.

The original score for the 1930 sound version, written masterfully by Wolfgang Zeller, was useful to me only in so much as the use of the song Je n'ai qu'un amour, c'est toi! The song is elemental to the story, of course, yet makes an appearance only at the very beginning and at the very end. My approach was to treat the song as straight forward as possible, orchestrating it according to the 1930 period practices, only to subvert it in the finale as Andrea finds his way to into the screening room. The score was commissioned by the Orchestre National de Lyon in 2011.

Timothy Brock

DEAR GUIDO...

Louise Brooks è una delle figure del cinema che più ha nutrito un immaginario culturale diffuso. La più originale delle sue filiazioni, il più affascinante dei suoi avatar è certamente il personaggio di Valentina, nato dal genio e dall'inchiostro del disegnatore Guido Crepax nel 1965. Le tavole di Valentina, protagonista di un fumetto di successo internazionale, furono anche l'occasione di una conoscenza epistolare, di un carteggio che la diva intrattenne con il disegnatore negli ultimi anni della sua vita. Il carteggio è stato recentemente pubblicato nel volume *Valentina come Louise Brooks. Il libro nascosto*, Fandango Libri 2012, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Mollica *Valentina Movie* (Roma, Palazzo Incontro 30 maggio-30 settembre 2012). Un ringraziamento alla Fandango Libri per la gentile autorizzazione alla pubblicazione della lettera qui riprodotta, e a Giovanni Ferrara per la preziosa collaborazione.

Louise Brooks is one of those figures of cinema who fed the cultural imagination. The most original and bewitching of her avatars is undoubtedly the character Valentina, created by the imaginative pen of artist Guido Crepax in 1965. The panels of Valentina, the heroine of an internationally successful comics series, were also the reason for an exchange of letters between the star and the artist during the last years of her life. Their correspondence was recently published in Valentina come Louise Brooks. Il libro nascosto, Fandango Libri 2012, the catalog of the exhibition curated by Vincenzo Mollica Valentina Movie (Rome, Palazzo Incontro, May 30-September 30, 2012). Special thanks to Fandango Libri for kindly authorizing the publication of the letter reproduced here, and to Giovanni Ferrara for his kindest collaboration.

7 gennaio 1976

Caro Guido,

grazie per il bel libro e il racconto a fumetti (però non mi hai detto che cosa significa quella pantofola iperattiva nel libro).

Ti mando *Image* con le foto del racconto a fumetti Dixie Dugan perché rappresenta un fatto eccezionale. Per quanto ne so, nessuna attrice americana è stata l'ispirazione per un fumetto, e sicuramente mai per due. Inoltre John Striebel ha disegnato Dixie dal 1926 fino al 1966. E tu hai cominciato Valentina nel 1965, proprio come se tu mi ritrovassi dove John mi aveva lasciata quando morì.

Potrebbe Valentina essere la perduta Louise Brooks? Dixie Dugan non lo era. Lei era brava e intelligente e sapeva sempre come badare a sé stessa in un mondo che comprendeva perfettamente. Ortega y Gasset ha scritto che "Noi tutti siamo perduti"; soltanto quando confessiamo questo troviamo noi stessi e viviamo davvero. Ma seppi di essere perduta quand'ero una ragazzina e mia madre non capiva perché piangessi da sola. Fare film a New York fu un bene, perché imparai tanto e scoprii Tolstoj e *Anna Karenina*.

Poi fui mandata a fare film a Hollywood nel 1927: nessuno sapeva capire perché io odiassi tanto quel terribile posto distruttivo che a tutti gli altri sembrava un paradiso meraviglioso. "Che ti succede, Louise? Tu hai tutto! Cos'è che vuoi?" Per me tutto questo era come un sogno terribile che faccio – sono perduta tra i corridoi di un grande albergo e non riesco a trovare la mia stanza. La gente mi passa davanti come se non potesse vedermi né udirmi. Così dapprima fuggii da Hollywood e da allora sono sempre fuggita. Ed ora, a 69 anni, ho messo da parte la speranza di trovare me stessa. La mia vita è stata niente. Ma guardandomi indietro, c'è stato un momento a Parigi nel 1929, quando giravo *Prix de beauté* e vivevo in pace con me stessa. Credo che fosse perché non parlavo il francese. Il fatto di essere perduta era perfettamente naturale tra quelle persone con cui non potevo esprimere né pensieri né sentimenti.

Cosa ha da dire Valentina su tutto ciò? Love

Louise

Ricorda che quando tornò il figliol prodigo il padre disse: "Era perduto ed è ritrovato". Fu il padre a trovare il figlio perduto. In certo modo mi è mancato questo esser ritrovata.



7 January 1976

Dear Guido,

thanks for the beautiful book and the comic strips. (But you didn't tell me what that hyper-active slipper in the book meant).

I send you Image with the photo from the Dixie Dugan comic strip because it illustrates a unique fact. So far as I know no American actress has been the inspiration for one strip, and certainly never for two strips. Also John Striebel drew the syndicated Dixie from 1926 till 1966. And you began Valentina in 1965, just as if you were picking me up where John left off when he died. Could Valentina be the lost Louise Brooks? Dixie Dugan was not. She was clever and intelligent and always knew how to take care of herself in a world she understood perfectly. Ortega y Gasset wrote that "We are all lost", it is only when we confess it that we find ourselves and live true. But I knew I was lost when I was a little girl and my mother could not understand why I wept alone. Making films in New York was alright because I learned so much and discovered Tolstoj and Anna Karenina. Then I was sent to Hollywood in 1927 to make films. Nobody could understand why I hated that terrible destructive place which seemed a marvelous paradise to all others. "What's the matter with you, Louise? You've got everything. What do you want?". To me it was like a terrible dream I have – I am lost in the corridors of a big hotel and I cannot find my room. People walk past me as if they can not see or hear me. So I first ran away from Hollywood and I have been running away ever since. And now at 69 I have given up hope of ever finding myself. My life has been nothing.

But looking back, there was one time in Paris in 1929, when I was filming Prix de beauté and lived at peace with myself. I think that was because I did not speak French. Being lost was perfectly natural among those people with whom I could exchange no thoughts and feelings. What does Valentina have to say to all this? Love

Louise

Remember when the prodigal son returned the father said, "He was lost, and is found". It was the father who found the lost son. Somehow I have missed being found.

JE N'AI QU'UN AMOUR, C'EST TOI...

Mélange davvero riuscito tra le premesse del neorealismo e una finzione molto elaborata (vedi i nomi degli sceneggiatori). Malgrado una post sincronizzazione approssimativa, e (secondo lo stile del muto) la recitazione caricata di Georges Charlia, questo film è un capolavoro. La visione documentaria, costantemente presente, dai bagni marini della domenica al lavoro dei tipografi, si urta ad una doppia irruzione del cinema: la regia esperta di Genina, da una parte, e dall'altra la fascinazione che esercita la settima arte sulle graziose ragazze a disagio nel loro contesto sociale. Viene sottolineato questo quotidiano dove sporcizia e grossolanità (d'altronde magnificamente fotografate) sembrano colpire l'eroina nel profondo di se stessa. Sarà più forte la tentazione di sottrarsi a questo universo più malsano che volgare (qui risiede la finezza del film). Una prima volta per curiosità. Una seconda perché il contrasto fra queste due forme di vita è troppo forte. La morte è l'approdo finale di questa scelta. Il suo innamorato dei bagni arriva a spararle addosso durante la proiezione dei provini che impongono Lucienne quale nuova star. E nulla è più bello del viso morto di Louise Brooks sottomesso ai fremiti delle luci del proiettore mentre terminano i provini dove lei canta: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi...". Superbo finale che chiude un film sempre ispirato, ben al di là dell'attrazione legiti-

tima e leggendaria che l'attrice poteva esercitare sul regista. Genina si afferma non solo come un precursore della scuola italiana ma anche come un immenso autore di film. L'aspetto più rimarchevole del suo lavoro consiste nell'aver saputo integrare tutti gli ingredienti di una sceneggiatura ricalcata sulla moda dell'epoca trattandoli con semplicità: personaggio del fidanzato ingenuo e simpatico, pericoli che incombono l'aspirante-vedette nell'ambiente corrotto del cinema davanti al quale l'amore sincero dovrebbe apparire più puro, più rassicurante. Eh no! Non lo è per niente. Genina ce lo mostra nella sua crudele nudità: amore e gelosia vanno di pari passo, erodendo il quotidiano la cui banalità non è quindi più sublimata dai sentimenti. La straordinaria bellezza della luce e l'intelligenza con cui viene usata, aggiungono altri motivi di fascino, innalzando questo film al rango principale delle opere dei primi anni del sonoro, anche se è stato girato nel muto!

Paul Vecchiali, *L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil, 2010

Prix de beauté represents a truly successful mix of the tenants of neorealism and elaborate fantasy (note the names of the screenwriters). Despite unrefined post recording and overacting by Georges Charlia, in standard silent movie fashion, the film is a masterpiece. The ever present documentary style, evident in the scenes of weekend beach resorts and the printer's work, clashes with two departures from the world of film: Genina's expert directing on one hand, and the attraction that film holds over the pretty girls uncomfortable in their social milieu on the other. The film emphasizes this with its dirtiness and coarseness (skillfully captured by the camera) that seem to affect the very core of the heroine's being. The temptation to leave this squalid universe, which is more unhealthy than vulgar (and this is the real subtlety of the film), proves too strong for her. The first suicide attempt is prompted by curiosity; the second by an unbearable contrast between two lifestyles. Death is the end product of this choice. Her lover from the beach ends up shooting her during the projection of the screen tests that would launch Lucienne as the new star. There is nothing more beautiful than the

dead face of Louise Brooks illuminated by the flickering lights of the projector as the screen tests end with her singing: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi..." A superb ending that closes an exceptional film, above and beyond the legendary and justifiable attraction that the actress may have exerted over the director.

Genina asserts himself not only as a precursor to the Italian school, but also as an immensely talented film author. The most remarkable aspect of his work is his ability to integrate all the elements of a screenplay, fashionably, yet treating them with simplicity: the character of the boyfriend as naïve and pleasant; the dangers that threaten the aspiring star in the corrupt environment of cinema, which makes genuine love appear more reassuring and pure by contrast. But no, this is not the case! Genina proves it with his stark style: love and jealousy go hand in hand, gnawing away at the banality of day-to-day, which is no longer sublimated by feelings. The extraordinary beauty of light and the skill and intelligence with which it is used add other noteworthy elements, placing this movie among the most important works of the first years of talkies even though it is a silent film!

Paul Vecchiali, *L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil, 2010

PRIX DE BEAUTÉ

Francia, 1930 Regia: Augusto Genina

- T. it.: *Miss Europa*. Sog.: Augusto Genina, René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani. Scen.: René Clair, Georg Wilhelm Pabst. F.: Rudolf Maté, Louis Née. Scgf.: Robert Gys. M.: Edmond T. Gréville. Mu.: Wolfgang Zeller, René Sylviano, Horace Shepherd. Co.: Jean Patou. Int.: Louise Brooks (Lucienne Garnier), Georges Charlia (André), Jean Bradin (Adolphe de Grabovsky), Augusto Bandini (Antonin), André Nicolle (segretario di redazione), Yves Glad (maraglia), Gaston Jacquet (Duca de la Tour Chalgrin), Alex Bernard (fotografo), Marc Zilbousky (manager). Prod.: Sofar, Parigi ■ DCP. D.: 109'. Didascalie italiane / Italian intertitles
- Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Cinémathèque française, Fondazione Cineteca Italiana, per gentile concessione di Raily Film

PROGRAMMA 2 / PROGRAMME 2: PIERROT DIVA

Come già i film-pantomima del Cinema Ritrovato 2011, questo programma è una *pars pro toto* del progetto complessivo irrealizzato "Le pantomime e i Pierrot nel cinema prima del 1920". Sarebbe una cosa grandiosa: avremmo modo di vedere i mimi Gaston Séverin e George Wague, film-pantomima come *L'Enfant prodigue* e *Pierrot Assassin*, come pure tanti cortometraggi con Pierrot, Colombine e Arlecchini... Una storia di lungo corso, che muove da Debureau intorno al 1830 e, passando per la Pierrot-mania ottocentesca in tutte le forme possibili di rappresentazione (canzoni, pittura, lirica), giunge fino al cinema di Pierrot, anche qui melanconico e lunare. E come nel caso della *féerie*, così anche il corpus dei film su Pierrot, che ancora attende uno studio sistematico, rappresenta da un lato il prezioso documento su un'arte scenica tramontata e, dall'altro, i suoi ultimi fuochi. Negli anni Dieci famose attrici interpretarono una dopo l'altra il ruolo di Pierrot *en travesti*. Una delle prime fu Stacia Napierkowska che, in quanto danzatrice, era particolarmente titolata a farlo (*Le Miracle des fleurs*, 1912). Le fecero seguito nel 1913 Francesca Bertini, nella versione cinematografica di *Storia di un Pierrot* (1897, "opera senza canto" di Pasquale Costa Mario), Sandrina Albertini-Bianchi (*L'anello di Pierrot*, 1917, Edoardo Bencivenga) e Diana Karenne (*Pierrot*, 1917, Diana Karenne, oggi perduto). Michel Carré portò sullo schermo la sua fortunata pièce *L'Enfant prodigue* del 1890 (di cui pare ci fossero una versione cantata e una muta) a prima volta nel 1907 (215 m, perduto), e poi di nuovo nel 1916, con Cécile Guyon come Pierrot *filis* (1500 m). Grazie alla Cinémathèque française, di *Il disinganno di Pierrot* (1915, ancora con "la bella Stasia"), possiamo mostrare una copia lavoro, un duplicato del negativo superstiti. Mancano le didascalie dei sei *tableaux*, che sono riportate nel catalogo Pathé (*Il primo amore / Nell'isola degli incanti / Le prime nuvole / Breve felicità / Triste ritorno / L'ultimo bacio*) e la colorazione *pochoir*. In questo caso, però,

il bianco e nero vale forse ad accentuare l'atmosfera metà Ottocento del film e la sua somiglianza con la fotografia delle origini.

Che cosa impedisce la realizzazione di questo progetto da sogno sulle pantomime? La musica, o meglio: i costi che essa comporta. Questa forma d'arte dipende dall'integrazione di musica e rappresentazione visiva. Riuscire a trovare le partiture, riarrangiarle in vista dell'esecuzione di una piccola o grande orchestra, fare le prove... non c'è un limite massimo di spesa.

This programme represents (as did the mime films at last year's Cinema Ritrovato) an unrealised and wide-ranging project, 'Mime and Pierrot in pre-1920 Cinema'. It would be magnificent, with films featuring stage artists Gaston Séverin and Georges Wague, mime films such as L'Enfant prodigue and Pierrot assassin, as well as short films with Pierrots, Colombines and Harlequins. It is a long story, starting with Debureau, around 1830, and the 19th-century 'Pierrot mania' seen in every kind of performance and art, in song, painting and verse – right up to the cinema Pierrot, who was also lunaire and always associated with death.

And, as in the féerie genre, we find in the corpus of Pierrot films (as yet never systematically researched) precious documents of a now-lost theatre art on the one hand and, on the other, its final blossoming. In the 1910s celebrated film actresses loved to play Pierrot en travesti: Napierkowska was one of the first and, as a dancer, was particularly well qualified for the role (Le Miracle des fleurs, 1912). She was followed in 1913 by Francesca Bertini in a film version of Storia di un Pierrot (1897), the opera senza canto by Pasquale Costa Mario, then Sandrina Albertini-Bianchi (L'Anello di Pierrot, 1917, Edoardo Bencivenga) and Diana Karenne (Pierrot, 1917, Diana Karenne, now lost). Michel Carré filmed his highly successful 1890 work L'Enfant prodigue once in 1907 (215m, lost) and again in 1916,

with Cécile Guyon as Pierrot fils (1500m). Thanks to the Cinémathèque française, we can show the 'work print' of Il disinganno di Pierrot (1915), a duplicate from the surviving negative. This means that the intertitles (according to the Pathé catalogue: Le premier amour / Dans l'île des enchantements / Les premiers nuages / Brève félicité / Triste retour / Le dernier baiser) are missing, as is the stencil colouring. However, the black and white may enhance the romantic atmosphere of the film, giving it the distant stillness of very early photography.

What is preventing this dream project from being put into action? The music. In this integrated art form, the overall effect arises out of the combination of music with visual spectacle. To find the scores, to arrange them for the surviving films, for a small or large orchestra, to rehearse... there is no upper limit to the costs.

LE MIRACLE DES FLEURS

Francia, 1912 Regia: René Leprince

■ Int.: Stacia Napierkowska, Irène Bordon. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 15' a 17 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo (the Komiya Collection) per concessione di Gaumont Pathé Archives

IL DISINGANNO DI PIERROT

Italia, 1915 Regia: Ugo Falena

■ Int.: Stacia Napierkowska (Pierrot), Liliana Clement (Rosetta), Elio Gioppo (Il Cavaliere), Gustavo Perrone (Cetriolo). Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ■ 35mm. L.: 583 m. (l. orig. 660 m.). D.: 28' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque française ■ Copia preservata dalla Cinémathèque française a partire dal negativo originale, didascalie mancanti / The print is a preservation from the original negative, done by Cinémathèque française, not a restoration, as its intertitles are missing.

PROGRAMMA 3: UN SECOLO DI VIDEOCLIP PROGRAMME 3: A CENTURY OF MUSIC-CLIPS

I clip musicali come li conosciamo oggi su Mtv o YouTube hanno una tradizione lunga e dimenticata. Una tradizione di oltre cent'anni con i suoi alti e bassi, ma animata sempre dallo stesso desiderio: essere il più vicino possibile allo spettatore, all'ascoltatore. Per un lungo periodo nel corso degli anni Quaranta, così come tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, fu un tipo di intrattenimento che si svolgeva negli spazi pubblici. Non nelle sale cinematografiche, ma sui juke-box e i loro equivalenti visuali, gli Scopitones. La storia ha inizio con le fonoscene d'inizio secolo; brevi sketch musicali, assai prossimi nello stile e nello spirito al teatro di varietà. I *soundies* americani degli anni Quaranta si ispiravano ai numeri dei musical hollywoodiani con cui cercavano di competere, grazie a budget bassi e alla rapidità dei tempi di lavorazione. Poi, con gli Scopitones degli anni Cinquanta, si passò a imitare l'intrattenimento Tv. Ebbene, rispetto agli show televisivi dell'epoca, gli Scopitones avevano qualcosa di più: avevano il colore! Come nel caso del cinema delle origini, queste produzioni sono spesso anonime (ad esclusione dei cortometraggi musicali di Germaine Dulac, Jean Epstein o Max Ophüls).

È un vero divertimento rovistare nella massa dei *Soundies* e degli Scopitones, scoprire numeri di sublime gusto kitsch e scoprire i capolavori che nascono in ogni produzione culturale, anche nella più bassa. E a un tratto venire trascinati dalla forza evocativa della musica che ci riporta indietro nel tempo, fino alla nostra adolescenza: *Rain and Tears*, *Bal des Laze*, *Casatchok*... (È per questo che Ozu nei suoi film sonori può usare le canzoni al posto dei flashback, ed è per questo che Daniel Schmid, per dare rilievo ai momenti più intensi dei suoi film, ha inserito fonoscene come lo stupendo *Glück, das mir verblieb* di Korngold in *La Paloma*).

The music clip, as we know it today on MTV or Youtube, has a long, forgotten, tradition. A tradition of over one hundred years, with ups and downs, but always with the same urge: to be as close as possible to the viewer, the listener. For a rich period during the for-

ties as well as at the end of the Fifties and early Sixties, it was an entertainment that took place in public spaces. Not in movie theatres but on juke-boxes – or their visual equivalents, the Scopitones. The story goes back to the Tonbilder and phono-scènes (films with sound on disc) at the beginning of the century; short musical sketches, very close in style and spirit to the variétés seen in music-halls. The Soundies of the forties were inspired by Hollywood musical numbers and tried to compete with them, with low budgets and fast production. And then with the Scopitones from the Fifties it was television entertainment that they tried to emulate. Well, Scopitones had something more than the television shows of their time: they had colour! As with early cinema, these productions are usually anonymous – except for the well-known short music films by Germaine Dulac, Jean Epstein and Max Ophüls. It is great fun rummaging around in the mass of Soundies and Scopitones, feasting on kitsch routines and discovering the sublime masterworks that do get created, even in the lowest of low culture. And then suddenly, as the music triggers our memory, being snatched back through time to our own youth: Rain and Tears, Bal des Laze, Casatchok... (This is why Ozu is able, in his sound films, to use songs in place of flashbacks and why Daniel Schmid inserts Tonbilder into his films like the emotional bombs, see the amazing 'Glück, das mir verblieb', shot on Mount Rigi, in La Paloma).

PARTE 1: SCOPITONES DA KINEMATHEK LICHTSPIEL BERN PARTE 1: SCOPITONES FROM KINEMATHEK LICHTSPIEL BERN

Tais-toi, petite folle

Francia, 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Le Jazz et la java

Francia, 1964 Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

He's got the power

Francia, 1963
16mm. Col. D.: 3'

Come softly to me

Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Walk on by

Francia, 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

J'aime pas le rock

Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Sacré Josh

Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Où ça où ça

Francia, 1964
16mm. Col. D.: 3'

Quando quando

Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Telstar

Francia 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Le Jour le plus long

Francia 1962
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Nathalie

Francia 1963 Regia: Claude Vernick
16mm. Col. D.: 3'

PARTE 2: FONOSCENE DELLE ORIGINI - NUOVI RESTAURI **PARTE 2: EARLY FILMS WITH SOUND ON DISK - NEW RESTORATIONS**

Programma e note a cura di /
Programme and notes by **Dirk Förstner**

Fin dagli inizi del cinema, sono stati fatti numerosi tentativi di combinare immagine in movimento e suono. Si calcola che, tra il 1903 e il 1914, siano stati mostrati nelle sale tedesche circa 1500 *Tonbilder* (un termine che letteralmente significa 'immagini sonore'). Per presentare canzoni, arie e scene d'opera al pubblico dei cinema, i proiezionisti sincronizzavano i film con le relative musiche registrate su disco. Quando la fortuna di questo sistema di sincronizzazione in sala tramontò, quei film di circa tre minuti e i dischi che li accompagnavano raramente vennero conservati insieme.

Gli archivi della Deutsche Kinemathek conservano un certo numero di copie di *Tonbilder*, quasi tutte però mancanti delle registrazioni musicali di accompagnamento. Christian Zwarg, un collezionista di dischi che vive a Berlino, è riuscito a identificare e restaurare alcune di queste registrazioni, nel corso di un progetto di ricerca su ampia scala. Quattro *Tonbilder* sono stati restaurati digitalmente nel 2012 da University of Applied Sciences HTW Berlin, Deutsche Kinemathek, Arri Film & TV Services, Truesound Transfer (Christian Zwarg) e Università degli Studi di Udine.

Since the beginning of cinematography, numerous efforts have been made to combine motion pictures and sound. Between 1903 and 1914, approximately 1500 of so-called Tonbilder (literally translated as 'sound pictures') were shown in German cinemas. In order to present songs, arias and sketches in front of cinema audiences, projectionists synchronized films with sound recorded onto discs during the screenings. At the end of the boom of this sound-on-disc system, these approximately 3 minute-long films and their

accompanying discs were rarely stored together.

At the archives of Deutsche Kinemathek, several Tonbilder prints have survived, but nearly all of them missing their accompanying sound recording. Christian Zwarg, a Berlin-based record collector, has been able to identify and restore some of the discs from these films in a full-scale research project. Four Tonbilder have been digitally restored in 2012 by University of Applied Sciences HTW Berlin, Deutsche Kinemathek, Arri Film & TV Services, Truesound Transfer (Christian Zwarg), Università degli Studi di Udine.

AM MEER Germania, 1908

■ Mu: Franz Schubert (1828). Testo: Heinrich Heine (1825). Int: attori sconosciuti (muto, registrazione non rintracciata). Prod: Deutsche Mutoskop- und Biograph ■ 35mm. Bn. L.: 60 m. D: 3' a 18 f/s ■ Da: BFI National Archive

AM ELTERNGRAB Germania, 1907

■ Mu: Emil Winter-Tymian (musica e testo). Int: Karl Ottomar (cantante, registrazione originale del 1904), attore sconosciuto. Prod: Internationale Kinematograph - und Lichtspielgesellschaft ■ 35mm. L.: 83 m. D: 3' a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services

MILITÄRISCHE DISZIPLIN / LUSTIGES AUF DEM KASERNENHOF Germania, 1910

■ Mu: Gustav Schönwald (cantante, registrazione del 1903), attori sconosciuti. Prod: Messter's Projection ■ 35mm. L.: 83 m. D: 3' a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

EMIL! BABYLIED Germania, 1904

■ Int: Henry Bender (muto, registrazione non rintracciata). Prod: Messter's Projection ■ 35mm. L.: 76 m. D: 3' a 24 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

LIEBES MÄNNCHEN, FOLGE MIR Germania, 1910

■ Sog.: dall'operetta *Zigeunerliebe*. Mu: Franz Lehár, Alfred M. Willner, Robert Bodanzky (registrazione originale del 1910). Int: Mizzi Jezel (cantante), Karl Schöpfer (cantante), attori sconosciuti. Prod: Alfred Duske's ■ 35mm. L.: 107 m. D: 4' a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

SCHUTZMANNLIED Germania, 1908

■ Sog.: dalla Metropol-Revue *Donnerwetter - Tadellos!*. Mu: Paul Lincke, Julius Freund. Int: Henry Bender (attore e cantante, registrazione originale 1908). Prod: Deutsche Mutoskop- und Biograph ■ 35mm. L.: 97 m. D: 4' a 24 f/s. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen ■ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

PROGRAMMA 4: OGGETTO CORRUTTIBILE, PASSIONE IMMORTALE: LYRISCH NITRAAT PROGRAMME 4: ENDURING PASSION, PERISHABLE OBJECT: LYRISCH NITRAAT

Gli spezzoni di *Lyrisch Nitraat* provengono tutti dal fondo del distributore olandese Jean Desmet (1857-1956). Dopo la sua morte, oltre 900 film su supporto nitrato, perlopiù degli anni 1907-1916, arrivarono al Nederlands Filmmuseum (oggi EYE – Film Instituut Nederland). Quando nel 1988 Eric de Kuiper divenne direttore artistico del Filmmuseum, cominciò con il suo collaboratore Peter Delpout a guardare le centinaia di nitrati sconosciuti e non restaurati. E si dischiuse un mondo. Per far conoscere al pubblico contemporaneo questi film, i loro colori e le loro toccanti immagini di vita reale e sentimenti, De Kuiper e Delpout svilupparono numerosi progetti che oggi sono considerati pionieristici e che ci hanno consentito di apprezzare esteticamente il cinema dei primi due decenni del Novecento. La loro politica è stata quella di restaurare il colore dei nitrati colorati attraverso un internegativo colore (in collaborazione con il laboratorio Haghefilm) e di preservare i frammenti non identificati numerandoli e assemblandoli in rulli di proiezione (*Bits & Pieces*). Per l'accompagnamento musicale dei film muti sono stati fatti esperimenti d'ogni tipo.

Per *Lyrisch Nitraat* (1991) Delpout ha lavorato come un deejay con musica di repertorio da Händel fino a Masek, prediligendo vecchie registrazioni degli anni 1903-1930 che, come le immagini del film che scorre sullo schermo, giungono fino a noi attraverso il filtro del tempo. *Lyrisch Nitraat*, conosciuto oggi come *found footage film*, ha un'apparenza didattica e una sostanza di esperienza personale. Archivist e storici del cinema riconoscono i sintomi: la scoperta e lo stupore, la maledizione dell'incanto.

Nel 1995 Peter Delpout, allora direttore onorario del NederlandsFilmMuseum, ha prodotto le quaranta puntate della serie *Cinéma Perdu* per la televisione olandese, usando film della collezione del museo. La serie ha goduto del contributo di molti collaboratori, tra cui l'archivista Mark-

Paul Meyer e il musicista Stefan Ram (che ha supervisionato le nuove colonne sonore). Ogni puntata consiste di dieci minuti di film (parzialmente rielaborati) e di un accompagnamento o colonna sonora composti per l'occasione.

P.S.: Nel 2011 la collezione Desmet è stata dichiarata patrimonio culturale dell'umanità dall'Unesco.

The film extracts in Lyrisch Nitraat are all from the Desmet collection, consisting of distribution prints of the Dutch distributor Jean Desmet (1875-1956). After his death over 900 nitrate prints, mainly from 1907 to 1916, came to the Nederlands Filmmuseum (now called EYE - Film Instituut Nederland). When Eric de Kuiper became deputy director of the NFM in 1988, he and Peter Delpout began viewing the hundreds of unknown, unrestored nitrate prints – and a whole world opened up to them. Striving to bring these films, their beauty and their poignant images of real life and human emotions to a modern audience, they set up projects that are now seen as pioneering achievements.

The new policies of the NFM included the preservation of coloured nitrates in colour via internegative (in collaboration with Haghefilm laboratory), the preservation of unidentified fragments and their compilation into one-reelers ("Bits & Pieces") and paying special attention to the musical accompaniment of the films, experimenting with all possible forms.

In Lyrisch Nitraat (1991) Delpout worked like a DJ, with stock music from Handel to Masek. He chose mainly recordings from 1903 to 1930, and they come to us filtered through time as do the old film images. In Lyrisch Nitraat, known today as a 'found footage film', a didactic veneer masks a core of personal experience. Film archivists and historians know all the symptoms of falling under the spell: discovery, astonishment, addiction. In 1995 Delpout, by then deputy director

of the NFM, produced the 40-part series Cinéma perdu for Dutch television, using films from the collection of the Dutch film archive. Several people, among them archivist Mark-Paul Meyer and musician Stefan Ram (supervising the new scores), collaborated on Cinéma perdu. Each part of the series consists of 10 minutes of film (partly reworked) and a newly created score or soundtrack.

P.S. In 2011 the Desmet Collection was inscribed on to the UNESCO Memory of the World Register.

LYRISCH NITRAAT

Paesi Bassi, 1991 Regia: Peter Delpout

■ Sog.: Peter Delpout. Mo.: Menno Boerema. Su.: Jan van Sandwijk, Paul Veld. Prod.: Floor Kooij, Suzanne van Voorst per Yuca Film ■ 35mm. D.: 50'. Bn e Col. ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands per concessione di Ariël Film

CINEMA PERDU N. 38: BITS & PIECES I

Paesi Bassi, 1995

■ Beta SP. D.: 10' ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

CINEMA PERDU N. 39: BITS & PIECES II

Paesi Bassi, 1995

■ Beta SP. D.: 10' ■ Da: EYE – Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 5: THE MUSICAL ORPHANAGE/IL FENOMENO PHONOFILM PROGRAMME 5: THE MUSICAL ORPHANAGE/THE PHONOFILM PHENOMENON

Programma e note a cura di / Programme and notes by Tony Fletcher e John Sweeney,
con l'aiuto di / with a little help from Bryony Dixon e Alex Gleason

Questo programma di rari film inglesi 'sonori' realizzati in epoca pre-sonora si compone di due parti: *The Musical Orphanage*, nella quale John Sweeney ricrea gli specifici accompagnamenti musicali che all'epoca dovevano accompagnare i film, e *Il fenomeno Phonofilm*, una selezione dei Phonofilm DeForest realizzati in Inghilterra su licenza, più un estratto da un film della Vivaphone di Cecil Hepworth di cui non è stato possibile reperire il disco. John Sweeney eseguirà gli accompagnamenti musicali per *Strauss* e *Barcelona*, due film prodotti da Harry Parkinson e James Fitzpatrick negli anni Venti, e per *Faun*, che documenta un'esibizione di The Ballet Club, futura Ballet Rambert, la più antica compagnia di danza inglese ancor oggi in attività: il film è la prima testimonianza su pellicola della famosa coreografia di Nijinsky, messa in scena da suoi stretti collaboratori in uno stile assai diverso rispetto alle rappresentazioni attuali.

Il 14 giugno 1923 Lee De Forest allestì una dimostrazione del Phonofilm al Finsbury Park Cinema di Londra. Il mese successivo venne registrata in Gran Bretagna la De Forest Phonofilm Company Ltd, con Lee De Forest direttore a vita e Cyril Elwell amministratore generale. Tra il 1923 e il 1925 Elwell condusse molti test ed esperimenti. Nel 1924 entrò in corrispondenza con Theodore Case e ottenne da lui un contratto di licenza. Case fornì la cinepresa Bell-Howell, le attrezzature per la stampa e le valvole AEO light. Nel 1925, in un piccolo studio di Clapham situato in un'ex toilette per signore provvista di accesso alla rete fognaria, ebbe inizio la produzione. Il direttore generale della società era Vivian Van Damm e il suo primo regista fu William J. Elliott. Alla fine di ottobre del 1926 erano stati prodotti sessantotto Phonofilm, distribuiti in quaranta sale attrezzate in tutto il Paese. Un cinema pagò 16,10 sterline per i 20 programmi più il noleggio e la manutenzione dell'apparecchiatura, oltre

alla fornitura settimanale di 3000 piedi di pellicola. Nell'estate del 1927 De Forest ed Elwell vendettero la società a Isidore Schlesinger, proprietario della British International Film Distributors.

This programme of rare British 'sound' films made in the pre-talkie era is in two parts, The Musical Orphanage in which John Sweeney recreates the specific musical accompaniment intended to be performed live with the films and The Phonofilm Phenomenon, a selection of De Forest Phonofilms made under licence in Britain together with an example of Cecil Hepworth's Vivaphone system for which the disc is missing. Strauss and Barcelona were produced by Harry Parkinson and James Fitzpatrick in the 1920s, John Sweeney will perform two of these and for Faun a record of The Ballet Club, soon to become Ballet Rambert, the oldest surviving British dance company and also as the earliest record of Nijinsky's famous choreography, restaged by people who had worked closely with him and performed in a style quite different from how it is done today.

Lee DeForest's Phonofilm was first demonstrated at the Finsbury Park cinema, London on June 14th 1923. The following month De Forest Phonofilm Company Ltd was registered with Cyril Elwell as managing director who made numerous tests and experiments over the next two years and secured a licence agreement with Theodore Case in 1924. Case supplied the essential equipment, a Bell-Howell camera, printing outfit and AEO lights to record the sound to film and in January 1925 production started at the Laboratory and Studios situated in a disused underground ladies lavatory at Clapham. By the end of Oct 1926 sixty eight Phonofilms had been produced for distribution to 40 cinemas that had been wired for sound throughout the British Isles. A cinema paid £16.10.0 for 20 programmes plus the hire and maintenance of apparatus in

addition to the 3,000ft. weekly supply of film. In the summer of 1927 DeForest and Elwell sold out to Isidore Schlesinger who ran British International Film Distributors.

THE MUSICAL ORPHANAGE

JOHAN STRAUSS

Gran Bretagna, 1925

Regia: James A. Fitzpatrick

■ Scen.: James A. Fitzpatrick. F.: Bert Dawley. Scgf.: Mme Serova ■ 35mm. L.: 263 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

SYNCOATED MELODIES - BARCELONA

Gran Bretagna, 1927 Regia: J. Stevens-Edwards

■ F.: Jack Miller, William Harcourt. Mu.: Tolchard Evans, Gus Khan (parole). Int.: Jack Hylton and Band, Sydney Firmin and the London Radio Orchestra. Prod.: Fred White, Harry Parkinson ■ 35mm. L.: 247 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

FAUN

Gran Bretagna, 1931

■ Mu.: *Prelude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy. Scgf.: Woizikovsky (coreografo). Int.: Mercury Ballet Company (diretto da Marie Rambert), William Chappell (il Fauno), Diana Gould (la Ninfa principale) ■ Digibeta. D.: 7'. Bn. ■ Da: BFI National Archive

IL FENOMENO PHONOFILM/ THE PHONOFILM PHENOMENON

I'VE NEVER SEEN A STRAIGHT BANANA

Gran Bretagna, 1926

■ Mu.: Ted Waite (as L. Wright). Int.: Dick Henderson ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 5' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

DRINK TO ME ONLY WITH THINE EYES

Gran Bretagna, 1926

■ Mu.: melodie di J. W. Calcott da un poema di Ben Jonson. Int.: Gwen Farrar (cello), Billy Mayerl (piano) ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

FRESH MILK COMES FROM COWS

Gran Bretagna, 1926

Regia: Thomas Bentley

■ Mu.: Fred Robertson [Elizalde], Bruce Sievier (parole). Int.: Ernest Scovell (piano), Fredrick Weldon (cantante) ■ 35mm. L.: 82 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

AIN'T SHE SWEET

Gran Bretagna, 1927

Regia: Widgey Newman

■ Mu.: Milton Ager, Jack Ellen (parole). Int.: Dick Robertson (cantante), Chili Bouchier (danzatrice) ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 2' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

FAREWELL MESSAGE OF MR LEVINE AND CAPTAIN HINCHCLIFFE - JUST BEFORE

THEIR DEPARTURE AND THEIR RETURN FLIGHT TO AMERICA

Gran Bretagna, 1927

■ 35mm. L.: 80 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

MADALON

Gran Bretagna, 1927

Regia: Widgey Newman

■ Mu.: Camille Robert, Louis Bousquet (parole). Int.: Camille Gillard ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 4' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

I DO LIKE TO BE WHERE THE GIRLS ARE

Gran Bretagna, 1912

■ Mu.: Fred Godfrey, Harry Castling. Int.: Harry Buss, Alma Taylor, Violet Hopson, Madge Campbell, Claire Pridelle, Percy Manton ■ 35mm. L.: 51 m. D.: 2' a 22 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 6: LA MUTA DI PORTICI. AUBER, PAVLOVA, WEBER PROGRAMME 6: THE DUMB GIRL OF PORTICI. AUBER, PAVLOVA, WEBER

L'opera di Auber *La Muette de Portici*, rappresentata per la prima volta nel 1828, è considerata la prima *grand opéra* francese e conobbe uno straordinario successo. È importante per suoi contenuti politici (contribuì a innescare la Rivoluzione belga del 1830) e per il ruolo della muta del titolo, sempre affidato a una prima ballerina. I rapporti tra opera e film non sono del tutto diretti – l'azione dell'opera corrisponde all'ultimo terzo del film, mentre i primi due terzi mostrano eventi che nell'opera erano soltanto narrati. Il mondo musicale ed emotivo dell'opera viene tuttavia rispecchiato dal film, e sono convinto che la partitura operistica sia stata la base per la (perduta) partitura del film. Nelle sequenze danzate il rapporto con la musica dell'opera è chiaro, e altrove nella mia partitura semi-improvvisata ho usato temi tratti dall'opera, mentre quando ho dovuto creare nuovo materiale musicale ho cercato di usare un linguaggio coerente con *La Muette de Portici*. La stra-

ordinaria opera di Auber, così popolare e influente nell'Ottocento, è oggi quasi dimenticata; anche il magnifico film di Lois Weber con la grande ballerina russa Anna Pavlova sembra essere stato ignorato dalla storia del cinema: speriamo che la ritrovata unione tra la musica dell'opera e il film assicuri nuovi ammiratori a entrambi...

John Sweeney

Auber's opera La Muette de Portici, first performed in 1828, is considered to be the first French Grand Opera, and one of the most successful ones. It's remarkable for its political content (it ignited the Belgian Revolution of 1830) and for its mute title role, always played by a leading dancer. The relationship between the opera and the film is not entirely straightforward – the action of the opera parallels the last third of the film, while the first two thirds show events that are only narrated in the opera. However, the musical and emotional world of the opera feels very close

to the film, and I feel certain that the opera score would have been the basis for the film score. In the dance sequences the relationship with the music from the opera is clear, and elsewhere in my semi-improvised score I have used themes from the opera, and where I have had to create material I have tried to do so in a musical language consistent with Auber's opera. Auber's powerful and beautiful opera, so popular and influential in the nineteenth century, is almost forgotten today; Lois Weber's wonderful film with the great Russian dancer Anna Pavlova also seems to have been bypassed by film history: hopefully reuniting the music from the opera with the film will win some new admirers for both...

John Sweeney

THE DUMB GIRL OF PORTICI

USA, 1916 Regia: Lois Weber, Phillips Smalley

Scheda a pagina / See page 236



Anna Pavlova in *The Dumb Girl of Portici*

PROGRAMMA 7 / PROGRAMME 7: THE FIRST BORN

Benché abbia sempre incorporato elementi di composizione nei miei accompagnamenti, *The First Born* è la prima partitura che io abbia interamente composto. L'ho composta per un trio formato da me al pianoforte, alla fisarmonica e al flauto, più altri due musicisti che suonano una combinazione di oboe, corno inglese, percussioni e vibrafono. L'oboe doveva rappresentare l'anelito sentimentale della protagonista Madeleine, mentre le percussioni enfatizzavano i momenti di suspense e d'atmosfera.

La mia esecuzione sarà necessariamente un accompagnamento solista, ampiamente basato sulla partitura da me composta ma con l'aggiunta più libera e improvvisata di elementi melodici e armonici. *The First Born* è un film piuttosto inclassificabile, ma io cerco di creare un'atmosfera musicalmente coerente ricorrendo a un

misto di melodramma romantico e *mystery* inglese classico. Per sottolineare il legame Alma Reville/Hitchcock mi sono molto ispirato a Bernard Herrmann, più a quello di *Marnie* che a quello di *Psycho*.

Stephen Horne

Although I have always incorporated elements of composition, The First Born is my first through-composed score. I wrote it for a trio, consisting of myself playing piano, accordion and flute, plus two other musicians playing a combination of oboe, cor anglais, percussion and vibraphone. The oboe was intended to represent the yearning nature of the main character Madeleine, while the percussion underscored moments of suspense and atmosphere.

This performance will by necessity be a solo accompaniment. It will largely be

based on my composed score but with the melodic and harmonic elements incorporated in a looser, more improvisatorial way. The First Born is quite an unclassifiable film, but I try to create a musically consistent atmosphere, by playing it as a combination of romantic melodrama and classic English mystery. To emphasise the Alma Reville/Hitchcock connection, Bernard Hermann has been a strong influence. By that, I mean the Hermann of Marnie rather than Psycho!

Stephen Horne

THE FIRST BORN

Gran Bretagna, 1928

Regia: Miles Mander

Scheda a pagina / See page 241

PROGRAMMA 8: DUE CANTI PER DUE CORTOMETRAGGI PROGRAMME 8: TWO SONGS FOR TWO SHORT FILMS

Si è immaginato il mantice dell'armonium come un soffio continuo, la risacca di una marea sonora in cui si infrangono le voci di un tempo sepolto, suoni come isole ferdinandee che affiorano e scompaiono seguendo una alternanza suggerita dalla visione delle immagini. Gli archi e le corde del baglama come pure la minuta voce del sipsy, il battito del tamburo e della sansula concorrono a unire latitudini estreme, sottolineando in ognuna di esse il valore e la testimonianza del gesto umano.

Enzo e Lorenzo Mancuso

We imagined the bellows of the harmonium as a continuous breath, the surf of a tide of sound crashing with the voices of another time, sounds like submerged volcanic islands that appear and disappear following an alternation suggested by the images seen. The bows and chords of the

baglama, the minute voice of the sipsy, the beat of the drum and sansula flow together in a unison of extreme latitudes, underlining in each one the value and testimony of human expression.

Enzo e Lorenzo Mancuso

L'ERUZIONE DELL'ETNA

Italia, 1910

■ Prod.: Società Anonima Ambrosio ■ 35mm. L.: 118m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da CNC - Archives Françaises du Film ■ Musiche eseguite dal vivo. Strumenti: voci, armonium, saz baglama, saz divan, violino, sipsy, campana tubolare, tamburo, sansula

NORTH SEA FISHERIES AND RESCUE

Gran Bretagna, 1909

Regia: Joseph Rosenthal

■ T. it.: *Mare del Nord: pesca e salvataggio*. Prod.: Rosie Film Company ■ 35mm. L.: 210 m. D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / Tinting. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive ■ Musiche eseguite dal vivo. Strumenti: voci, armonium, saz baglama, saz divan, violino, sipsy, campana tubolare, tamburo, sansula

I MUSICISTI

THE MUSICIANS

La commissione da parte della Cineteca di Bologna di tre nuove partiture – a tre diversi autori – è il segnale più chiaro del 'volume' musicale di un festival come Il Cinema Ritrovato e di un cammino di ricerca che vuole 'ritrovare' anche il giusto ruolo della musica: ruolo che non è di didascalico accompagnamento, ma d'intermediario in quel gioco di complicità tra immagine e spettatore che trova nella musica quel tramite imprescindibile per vivere pienamente l'emozione cinematografica.

Ma dicevamo delle nuove musiche che simbolicamente pongono il suggello alla XXVI edizione del festival, intrecciando il più musicale dei cineasti, Charles Chaplin, e tre restauri di suoi cortometraggi del biennio 1916-1917: *Easy Street*, sulle note dell'inglese **Neil Brand**, *The Rink*, su quelle dell'italiano **Antonio Coppola**, e *The Immigrant*, su quelle dell'americano **Timothy Brock**. Quest'ultimo sarà alla guida dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna anche per l'inaugurazione del festival, la proiezione di *Prix de beauté* di Augusto Genina su musiche dello stesso Brock, presentata in prima italiana, dopo il debutto lo scorso gennaio a Lione.

Dai veterani agli esordienti. Fin dagli anni Settanta, i fratelli **Enzo** e **Lorenzo Mancuso** lavorano sui repertori di tradizione della natia Sicilia, il cui richiamo li colse in quell'Inghilterra dove la ricerca di lavoro li aveva condotti. E proprio un ponte tra la Sicilia e l'Inghilterra saranno il canto e gli strumenti musicali d'ispirazione popolare dei fratelli Mancuso, che al festival accompagneranno le immagini della natura nella massima espressione della sua forza: dall'*Eruzione dell'Etna* filmata nel 1910 al *Mare del Nord* ripreso invece un anno prima sulle coste inglesi.

Sarà soprattutto un grande lavoro di squadra: vere e proprie maratone pianistiche passeranno tra le dita di musicisti di riferimento a livello internazionale, che proprio al festival daranno vita, ciascuno secondo la propria sensibilità creativa, a un percorso musicale attraverso le cinematografie più diverse.

Il pianoforte ha, com'è ovvio, il ruolo di principe incontrastato e, così, ecco la formazione completa del team che per otto giorni si avvicenderà sugli ottantotto tasti: i citati **Neil Brand** e **Antonio Coppola**; l'inglese **Stephen Horne**, a cui è consegnato *The First Born* di Miles Mander; l'inglese **John Sweeney**, autore di una nuova partitura per *The Dumb Girl of Portici* di Lois Weber, che colma il vuoto dell'originale andata perduta; e ancora, l'olandese **Maud Nelissen**, l'americano **Donald Sosin** e il canadese **Gabriel Thibault**.

The Cineteca's commission of three new musical scores by three different composers is an indication of the musical 'volume' of a festival such as Il Cinema Ritrovato and of our commitment to 'rediscovering' the role of music: a role that is not as didactic accompaniment but as an intermediary in the game of complicity between image and spectator, to whom music is essential for fully experiencing the emotion of film.

But we were speaking of new scores, the symbolic seal of the 26th edition of Il Cinema Ritrovato, weaving together the most musical of filmmakers, Charlie Chaplin, and the restoration of three of his shorts from the 1916-1917 period: Easy Street, to the tune of British composer Neil Brand, The Rink, with music by Italian composer Antonio Coppola, and The Immigrant, with a score by Timothy Brock. Brock will also be at the helm of the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna at the festival's opening with Augusto Genina's Prix de beauté, accompanied by music written by the American composer and making its Italian premiere after debuting in Lyon last January.

Enzo and Lorenzo Mancuso have been working since the 1970s on the traditional repertory of their homeland Sicily, which seized their imagination while in England looking for work. The music and traditional instruments used by the Mancuso brothers will create a bridge between Sicily and England as the duo provides a backdrop of sound to films showing nature in its most powerful form: from Eruzione dell'Etna shot in 1910 to Mare del Nord filmed along the English coast the year before.

The music of Il Cinema Ritrovato is most of all the result of teamwork: international musicians will be performing piano playing marathons, bringing to life a musical journey across a wide variety of films, each according to his or her creative sensibility.

The piano plays its usual part as the undisputed prince. And here is our team of pianists who will alternate playing eighty-eight keys for eight days: the aforementioned Neil Brand and Antonio Coppola; British musician Stephen Horne, who will accompany The First Born by Miles Mander; British musician John Sweeney, composer of a new score for Lois Weber's The Dumb Girl of Portici to fill in the silence left behind by the loss of the film's original music; Maud Nelissen from Holland, Donald Sosin from the United States, and Gabriel Thibault from Canada.



LA GRANDE AVVENTURA DI RAOUL WALSH

The Big Adventure of Raoul Walsh

Programma a cura di / *Programme curated by*

Peter von Bagh

Note di / *Notes by*

Paola Cristalli, Dave Kehr e Peter von Bagh

Dopo gli omaggi a Josef von Sternberg, Frank Capra, John Ford e Howard Hawks, ecco il nome che rappresenta l'avventura e il cinema puro, l'azione e la meditazione, lo spettacolo e il silenzio: Raoul Walsh (1887-1980). Come ha scritto Jean Douchet, i film di Walsh sono "un'avventura interiore": "Questo shakespeariano passionale è un regista intensamente fisico perché dipinge prima di tutto il tumultuoso mondo mentale". Il nostro programma si compone di una selezione di film muti, importanti quanto spesso trascurati, e di alcuni tesori del periodo sonoro, a partire dalla magnifica avventura in formato panoramico di *The Big Trail* del 1930.

A Hollywood Walsh fu un ribelle solitario: rifiutò la rete di sicurezza delle 'sceneggiature di ferro' e creò ondate di idee 'intraducibili'. Era un custode leale (senza il controllo e il prestigio di un Ford o di un Hawks) del cuore puro e irriducibile dell'epoca di Griffith, e modernista per istinto. Anche se lavorò sempre all'interno del sistema, era più vicino allo spirito di Stroheim o di Ingram e ritornava sempre al sogno originario della libertà creativa.

Il suo amico Errol Flynn descriveva questo atteggiamento come un "fondamentale entusiasmo" per "tutte le cose semplici della vita: respirare, mangiare, bere, pescare, scherzare, spassarsela e tutte le altre cose che cominciano con la s". Walsh interpretava nel modo più naturale, spontaneo e rilassato qualsiasi genere, infrangendone le convenzioni: questo stato di indisciplinata felicità è un elemento essenziale dei suoi film.

Sapeva trattare il film d'azione (il western, il film di guerra) svuotandolo completamente d'azione. Possedeva un mirabile senso dell'assurdo: solo in un film di Walsh possiamo leggere la didascalia "la migliore guerra a cui abbia mai assistito", e solo Walsh può far passare frasi come "Charmaine era affascinata dalla visione dei soldati che si avviavano alla morte" mantenendo una profonda serietà. La guerra, spesso un tema disincarnato, ispira a Walsh una dialettica inimitabile di farsa e nausea (come in *What Price Glory*). Walsh sa essere altrettanto duro con la società e con la natura umana, che stia parlando di un ring, di un'impresa commerciale o della primitiva accumulazione di denaro in una città del West. Ma sotto questa durezza pulsano un erotismo e una vitalità che infondono energia a tutto: attori, genere, trama. Per non parlare del concreto senso della natura, spesso descritta come uno spazio meraviglioso percorso dal fremito di una morte grottesca.

La fantasia futuristica di *The Thief of Bagdad*, con i suoi cavalli alati, dice tutto del boom finanziario e delle illusioni degli anni Venti. Le crisi isteriche che caratterizzano molti film più tardi esibiscono la crudeltà in cui si radica la ricchezza americana: con le sue storie di psicopatici Walsh è stato un lucido osservatore della nevrosi del secolo, che declinò anche nel suo equivalente romantico di amore e morte.

Walsh aveva un talento straordinario per l'osservazione dell'ambiente sociale. Come scrisse Manny Farber, sapeva "rendere poetico un malinconico, livido ambiente piccoloborghese". Farber aggiunge che Walsh è "cugino del Renoir di Toni, del Vigo di *L'Atalante*, del Brassai fotografo di strada: un cugino devoto alla gente, più vivace e giocoso dei suoi equivalenti francesi". Pochi hanno saputo evocare il senso del ventesimo secolo in modo altrettanto bello e tangibilmente vivo.

Peter von Bagh

After Sternberg, Capra, Ford and Hawks, the name that symbolizes the sense of adventure and pure cinema, action and meditation, spectacle and silence – Raoul Walsh (1887-1980). In the words of Jean Douchet, Walsh's films are "an inner adventure": "This passionate Shakespearian is so intensely physical because, above all, he is painting the tumultuous mental world". Our series consists of a full set of silents, too often ignored as indifferent sketches on the way to things to come, plus selected treasures of the sound period, especially the early years which include the magnificent 1930 adventure in widescreen The Big Trail plus some brilliant bonuses from later years.

Walsh was a one-man-rebellion inside Hollywood: he refused the safety net of "iron scenarios" and created waves of "untranslatable" ideas. He was a loyal guardian (without the control or the prestige of a Ford or a Hawks) of the pure and uncompromised heart of Griffith's era, and a modernist by instinct. Although he always worked with the system, he was closer to the spirit of Stroheim or Ingram; he always returned to the original dream of creative liberty.

It's the attitude of life that his pal Errol Flynn defined as "fundamental excitement" and "all of the simple things of life: breathing, eating, drinking, frolicking, fishing, all the f's". Walsh gave the most natural, spontaneous, relaxed rendition of any genre. The essence seems to be born of a state of undisciplined happiness in breaking the conventions of each of them.

*Even a genre dedicated to action (the western, the war movie) might be presented by Walsh totally devoid of it. He is one of the most lovable directors for supreme absurdity. Probably only in a Walsh film do we get to read about "the best war I ever attended", and only he can get away with remarks like "Charmaine was fascinated to see the soldiers on their way to death" and be so very serious. War, so often an anonymous subject, inspires in Walsh an inimitable dialectic of farce and nausea (as in *What Price Glory*). Men are cannon fodder; there are no hidden, idealized goals. Walsh was equally tough about society and human nature: whether a boxing ring, a business enterprise, the primitive accumulation of money in a Western boom town or a war. And then again behind it all looms the erotic energy and vitality that energizes everything: stars, genre, the sense of story. Not to mention his concrete sense of nature, often defined as a beautiful space trembling with grotesque death. The futuristic fantasy of *The Thief of Bagdad*, with its winged horses, says everything about the financial boom and the illusions of the 20s... to be completed by the hysterical break-downs that defined many later films showing the ruthlessness at the root of American prosperity, whether the format is a gangster film or a western. He was lucid about the neurosis of the century, with his many tales about psychopaths or the romantic counterpart, Liebestod.*

*Behind everything, he had a fabulous talent for the observation of milieu, for example "poeticizing a glum, unsunny, lower middle class milieu", as Manny Farber put it. The writer added that Walsh is "a dedicated-to-fork cousin of Renoir's Toni, Vigo's *L'Atalante*, Brassai's street life photographs, with more brisk jocularity than his French counterparts". Few evoked the sense of the 20th century as beautifully and palpably alive as Walsh did directly on film.*

Peter von Bagh

THE MYSTERY OF THE HINDU IMAGE

USA, 1914 Regia: Raoul Walsh

■ Int.: Raoul Walsh, Nick Cage, Dark Cloud, Richard Cummings, Eagle Eye. Prod.: Majestic Motion Picture Company. Pri. pro.: 26 luglio 1914 ■ 35mm. L.: 523 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House

Imprigionato alla vigilia delle sue nozze, perché accusato dell'assassinio di un uomo che conservava un talismano hindu, riesce a evadere mentre il detective ingaggiato dalla sua fidanzata smaschera i veri colpevoli. L'uomo ingiustamente accusato, che nel frattempo è stato catturato nuovamente, sarà liberato in extremis. Restaurato dalla George Eastman House di Rochester che l'ha ritrovato nella sua collezione di 28mm, è l'unico film che a tutt'oggi risulta sopravvissuto fra le prime opere di Raoul Walsh (è il quinto titolo della sua filmografia, il terzo cortometraggio). Lo stesso Walsh, che all'epoca aveva interpretato vari ruoli di cowboy per la Pathé, impersona il detective privato che risolve il misterioso delitto e salva una vita umana.

A man is imprisoned the night before his wedding for murdering the owner of a Hindu talisman. He manages to escape while a detective hired by his fiancé unmasks the real assassins. In the meantime, the innocent groom-to-be is caught again but freed at the last minute.

Restored by the George Eastman House in Rochester, New York, from a print in its 28mm collection, The Mystery of the Hindu Image is the only known early film by Raoul Walsh (his fifth movie and third short) still around today. Walsh, who had often played the part of a cowboy for Pathé, stars as the private detective who solves the murder and saves a human life.

REGENERATION

USA, 1915 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *La rigenerazione*. Sog.: dal dramma omonimo di Owen Frawley Kildare e Walter C. Hackett Scen.: Raoul Walsh, Carl Harbaugh. F.: Georges Benoit. Int.: Rockliffe Fellowes.

(Owen Conway), Anna Q. Nilsson (Marie 'Mamie Rose' Deering), John McCann (Owen Conway a dieci anni), James Marcus (Jim Conway), Maggie Weston (Maggie Conway), Henry McCoy (Owen Conway a diciassette anni), William Sheer (Skinny), Carl Harbaugh (il procuratore distrettuale Ames). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 13 settembre 1915 ■ 35mm. D.: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

Benché le prime opere di Walsh siano in gran parte andate perdute, il suo primo lungometraggio (cinque bobine) è giunto fino a noi grazie a un ritrovamento fortuito nel 1976. Il film contiene molti elementi che caratterizzeranno lo stile maturo di Walsh – compreso un protagonista che affronta la vita con piglio selvaggio – e alcune componenti destinate a essere abbandonate, come l'interessante uso della soggettiva.

A ventott'anni, reduce dall'esperienza con Griffith, Walsh aveva lasciato Los Angeles per lavorare a New York, sua città natale, dove William Fox aveva appena aperto i suoi East Coast Studios; in un'intervista con Peter Bogdanovich, Walsh disse che il progetto del film, tratto da un romanzo di successo di Owen Kildare, gli capitò tra le mani per caso dopo il rifiuto di un regista più anziano: "Oscar Apfel scelse la sceneggiatura sbagliata e a me capitò una cosa chiamata *Regeneration*, un film di gangster, che era proprio il mio forte dato che conoscevo tutti quei piccoli gangster e la malavita di New York... Allora andai giù al porto, gironzolai per le banchine e nei bar e lì, tra la gente appostata negli androni, trovai le fisionomie da gangster che cercavo, dei ceffi terribili".

Qui Walsh esagera un po' – da ragazzo dell'Upper West Side aveva condotto una vita da privilegiato – ma il suo rapporto con la grande città resta inconfondibilmente personale: questo non è un film claustrofobico confezionato negli esterni di uno studio cinematografico, ma la descrizione sorprendentemente ariosa di una metropoli in espansione, punteggiata da terreni incolti e da grandi aree sottosviluppate. Interpretato da Rockliffe Fellowes, scoperto da Walsh, il protagonista è un ragazzo del Lower East Side trasformatosi in un famigerato capobanda e 'redento' da un'assistente sociale (Anna

Q. Nilsson) che gli insegna a leggere. Ma il suo passato violento – incarnato dall'amicizia con un criminale storpio (William Sheer) – continua a perseguitarlo fino alla tragica conclusione.

Dave Kehr

Although the vast majority of Walsh's early work as a director has been lost, his first feature-length film (five reels) survives, thanks to its fortuitous discovery in 1976. It contains many of the elements of Walsh's mature style – including a focus on an individual hero hurtling himself through life – as well as some components, such as an intriguing use of subjective point of view shots, that he would later abandon.

*The 28-year-old Walsh returned from working with Griffith in Los Angeles to his native New York at the behest of William Fox, who had just opened his East Coast studios; according to Walsh in an interview with Peter Bogdanovich, the project, based on a best-selling book by Owen Kildare, fell into his hands by chance, when a more senior director refused it: "Oscar Apfel chose the wrong script and I got a thing called *Regeneration*, a gangster picture, which is right up my alley because I knew all those bloody gangster kids and everybody in New York... I went down to the waterfront and around the docks and into the saloons and got all kinds of gangster types, people with terrible faces, hiding in doorways".*

Walsh is exaggerating a bit here – his own youth, on the Upper West Side, was one of privilege – but his feeling for the city is unmistakably personal: this is no claustrophobic back lot confection, but a surprisingly open and airy depiction of a still growing metropolis, dotted by empty lots and large areas of underdevelopment. The protagonist, played by Walsh's discovery Rockliffe Fellowes, is a child of the Lower East Side who has grown into a notorious gang leader; his 'regeneration' occurs when a social worker (Anna Q. Nilsson) teaches him to read, yet his brutal past remains a part of him through his friendship with a murderous hunchback (William Sheer) – with ultimately tragic results.

Dave Kehr

PILLARS OF SOCIETY

USA, 1916 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Le colonne della società*. Sog.: dal dramma omonimo di Henrik Ibsen. Scen.: Frank E. Woods. Int.: Henry B. Walthall (Karsten Bernick), Mary Alden (Lona Tonnesen), George Beranger (Johan Tonnesen), Josephine Crowell (madre di Karsten), Juanita Archer (Betty), Olga Grey (Madame Dorf). Prod.: Triangle Film Corporation. Pri. pro.: 27 agosto 1916 ■ 35mm. L.: 1088 m. D.: 52' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress, AFI/Archive Film Agency Collection (Bob and Agnese Geoghegan) ■ Restauro eseguito da Library of Congress presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito / Print restored by The Library of Congress at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate positive tinted print

Le colonne della società è tratto da un dramma di Henrik Ibsen, “*probably* il miglior drammaturgo del mondo” secondo l'istruttiva didascalia iniziale, che prosegue anticipando il succo della storia: l'ipocrisia è il peggior vizio borghese e solo Verità e Libertà sono i veri pilastri dell'ordine sociale. In realtà quando scrive *Le colonne della società*, nel 1877, Ibsen non è ancora il miglior drammaturgo del mondo (*Casa di bambola*, *Gli spettri*, *La donna del mare* arriveranno uno dopo l'altro negli anni successivi), e questo suo esordio nel ‘dramma sociale’ non è propriamente un capolavoro. Il cinema tuttavia ne apprezzerà il contorto viluppo mélo di relazioni parentali, colpe e improbabili redenzioni: una prima trasposizione sullo schermo è del 1911, seguiranno nel 1920 un *vehicle* per la regina delle scene inglesi Ellen Terry (e infatti l'intreccio viene qui rimodellato sulla figura di Mrs Bernick, madre del protagonista) e nel 1935, in Germania, uno dei primi film firmati Detlef Sierck, futuro Douglas Sirk. E Walsh? Walsh, nel 1916, è nel pieno del suo rodaggio hollywoodiano. *Pillars of Society* non può vantare la “potente drammaticità di *Regeneration*” (Paolo Cherchi Usai), tragica storia di redenzione impossibile con Anna Q. Nilsson che Walsh aveva diretto l'anno prima, ma esibisce sicurezza compositiva e anche una certa cultura internazionale nell'allestire un set dettagliato, sovraccarico e piuttosto cupo che fa davvero somigliare il film a un

melodramma nordeuropeo (con un tocco forse di lieve parodia?). La sceneggiatura di Frank E. Woods, storico collaboratore di Griffith da *A Corner in Wheat* a *Nascita di una nazione*, riallinea nel tempo quel che in Ibsen è un incastro di flashback, e ci fa più agevolmente seguire l'avventura di un protagonista senza qualità, più infingardo che veramente corrotto, e, cosa che emergerà ancora nel cinema maturo, virile e ‘autoriale’ di Walsh, dominato da svariate e interessanti figure femminili: segretamente fidanzato con una vicina di casa, il nostro va a far la bella vita a Parigi dove si lascia sedurre da un'attrice che lo sovrasta in statura e temperamento, poi torna e, costretto dalla madre e da motivi di opportunità economica e sociale, sposa la sorella della fidanzata promessa, che giustamente lo prende a sberle e d'ora in poi incomberà su di lui come severo angelo custode della sua discutibile morale... Più fonti indicano il film come ‘supervisionato’ da David W. Griffith. Volendo, si può anche pensare che per certi versi anticipi, o partecipi allo stesso clima, di certe *dramedies* morali di DeMille (le prime datano al 1918), che parlando di matrimonio, adulterio e denaro ugualmente sottoporanno ad acuta analisi le strutture sociali – certo con altra ironia e altra modernità.

Paola Cristalli

Pillars of Society is adapted from a drama by Henrik Ibsen, “probably the world's best playwright” according to the instructive caption at the beginning, which reveals the basic premise of the plot: hypocrisy is the worst vice of the bourgeoisie, and only Truth and Liberty are the true pillars of correct social order. The truth is, when Ibsen wrote Pillars of Society in 1877, he wasn't yet the world's greatest playwright (A Doll's House, Ghosts, and The Woman From the Sea were written one after the other in the following years), and his debut ‘social drama’ is hardly a masterpiece. Nevertheless, its tangled web of family melodrama – with missteps, faults, and unlikely redemptions – was largely appreciated: the first onscreen adaptation was in 1911, another followed in 1920, which served as a vehicle for the English stage star Ellen Terry (with the plot re-shaped to revolve almost entirely around the character of Mrs Bernick, the protagonist's mother), and yet another ver-

sion appeared in 1935 Germany – one of the first films by Detlef Sierck, who would later become Douglas Sirk. And Walsh? Walsh, in 1916, was in the middle of his Hollywood climb. Pillars of Society can't boast “the dramatic power of Regeneration” (Paolo Cherchi Usai), the redemption tragedy with Anna Q. Nilsson directed by Walsh the year before, but it does show a confident composition and even a grasp of international culture, especially with regards to the detailed, overloaded, and rather grim set design that gives it the look of a Northern European melodrama (perhaps with a slight touch of parody?). The screenplay by Frank E. Woods, known for his collaboration with Griffith on A Corner in Wheat and Birth of a Nation, re-aligns the timing that Ibsen laid out as a series of flashbacks, making it easier to follow the adventures of this man without qualities – more fearful than corrupt – dominated by a series of interesting feminine figures, a circumstance that will reappear in Walsh's later, more virile and auteurish films: here our hero, secretly engaged to a neighbor, goes to enjoy the good life in Paris where he is seduced by an actress who overshadows him in both stature and temperament, then returns and, forced by his mother as well as economic and social reasons, decides to marry the sister of his secret fiancée – who justifiably rewards him with a good slap and, from then onwards, looms over him like a severe guardian angel of his questionable morality... More than once source indicates that the film was ‘supervised’ by David W. Griffith. If so inclined, one could also suspect that the film anticipates or shares the same atmosphere of DeMille's moral dramedies, which will examine marriage, adultery, and money in terms of social structures – with an higher degree of irony and modernity.

Paola Cristalli

KINDRED OF THE DUST

USA, 1922 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Come polvere*. Sog.: dal romanzo di Peter B. Kyne. Scen.: James T. O'Donohoe. F.: H. Lyman Broening, Charles Van Enger. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Miriam Cooper (Nan of the Sawdust Pile), Ralph Graves (Donald McKaye), Lionel Belmore (Il

proprietario di Tyee), Eugenie Besserer (Mrs McKaye), Maryland Morne (Jane McKaye), Elizabeth Waters (Elizabeth McKaye), William J. Ferguson (Mr Daney), Caroline Rankin (Mrs Daney), Patrick Rooney ('Dirty' Dann O'Leary), John Herdman (Caleb Brent), Bruce Guerin (Little Donald), Prod.: R.A. Walsh Company. Pri. pro.: 27 febbraio 1922 ■ 35mm. L.: 2294 m. D.: 84' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato da George Eastman House con il sostegno di The Film Foundation / Preserved by George Eastman House with funding provided by The Film Foundation

Tratto da un romanzo (*Three Godfathers*) del popolare e prolifico Peter B. Kyne, *Kindred of the Dust* fu l'ultimo film di Walsh come produttore indipendente e anche l'ultimo girato con la prima moglie, Miriam Cooper, conosciuta e sposata quando entrambi erano sotto contratto con D.W. Griffith. Il film conserva un deciso sapore griffithiano, con Cooper (la "Donna senza amici" di *Intolerance*) che interpreta Nan of the Sawdust Pile, una derelitta che torna nella città natale, centro di commercio del legname nel Nord-Ovest del Pacifico, dopo un matrimonio fallito e con un figlio a carico. La buona notizia è che il ricco fidanzatino dell'infanzia (Ralph Graves) è ancora innamorato di lei; la cattiva notizia è che la famiglia di lui non vuole sentir parlare della donna. La direzione artistica è opera di un giovane William Cameron Menzies, alla terza collaborazione con Walsh prima di giungere al successo con *The Thief of Bagdad* nel 1924.

Dave Kehr

Based on a novel by the prolific and popular Peter B. Kyne (Three Godfathers), Kindred of the Dust was Walsh's last film as an independent producer and his last with his first wife, Miriam Cooper, whom he had met and married when both were under contract to D.W. Griffith. The film retains a distinct, Griffith-like flavor, with Cooper (the fallen 'Friendless One' in Intolerance) cast as Nan of the Sawdust Pile, a waif who returns to her home in a Pacific Northwest logging town after a failed marriage, an infant son in tow. Luckily, her wealthy childhood sweetheart (Ralph Graves) is still in love with her; unluckily, his family will hear nothing of a union with such a woman. The art direction is the work of a young William

Cameron Menzies, in his third assignment for Walsh before his professional breakthrough with The Thief of Bagdad in 1924.

Dave Kehr

THE THIEF OF BAGDAD

USA, 1924 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Il ladro di Bagdad*. S.: Elton Thomas [Douglas Fairbanks]. Scen.: Lotta Woods. F.: Arthur Edeson. Mo.: William Nolan. Scgf.: William Cameron Menzies. Mu.: Mortimer Wilson. Int.: Douglas Fairbanks (Ahmed, il ladro), Snitz Edwards (il complice), Charles Belcher (il santone), Julianne Johnston (la Principessa), Sojin (il principe mongolo), Anna May Wong (la schiava mongola), Winter Blossom (la schiava del liuto), Etta Lee (la schiava della sabbia), Brandon Hurst (il Califfo), Tote Du Crow (l'indovino), Noble Johnson (il principe indiano), Mathilde Comont (il principe persiano). Prod.: Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 18 marzo 1924 ■ 35mm. D. 155'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions per concessione di Cohen Film Collection

Raoul Walsh fu l'ultima grande figura creativa a entrare nella squadra di *The Thief of Bagdad*, produzione di Douglas Fairbanks che era già in cantiere da un anno. Fairbanks aveva già scritto una voluminosa sceneggiatura (con lo pseudonimo Elton Thomas) e William Cameron Menzies aveva già progettato e costruito le svettanti scenografie *art nouveau*. Per vincere la riluttanza di Walsh ad accettare la regia, Fairbanks gli fece visitare la Bagdad di Menzies: "Mi lasciò senza fiato", ricordò Walsh nell'autobiografia del 1974 *Each Man in His Time*. "Cambiai idea all'istante. Avrei fatto *The Thief of Bagdad* e sarebbe stato il mio miglior film. Ecco cosa può fare il genio di un uomo all'ego di un altro uomo". Anche se il prodotto finale è soprattutto espressione della personalità incrollabilmente ottimista e intraprendente di Fairbanks, la sintonia con Walsh è piuttosto forte: Fairbanks possiede già la spinta interiore dei protagonisti di Walsh (pur essendo privo del loro lato oscuro), e il successivo ricorso di Walsh alle altezze, metafora visiva dei successi (e degli eccessi) dei suoi personaggi, come in *Una pallottola per Roy* e *La furia umana*, può essere nato

con le vertiginose acrobazie di Fairbanks. (Lo stesso Walsh si assunse il merito di avere ideato il tappeto magico del film, che si librava agganciato a una gru.) Per Jacques Lourcelles, tuttavia, il film rimane un'opera "di gran lunga minore" nella produzione del regista: "Walsh poteva anche aver capito Fairbanks alla perfezione, ma il suo personaggio da fumetto non lo ispirò". È significativo che l'unico altro film di Walsh caratterizzato da un forte elemento fantastico sia stato il famigerato fiasco del 1945 *La tromba squilla a mezzanotte*.

Dave Kehr

Raoul Walsh was the last major creative figure to join The Thief of Bagdad, a Douglas Fairbanks production that had been in the works for over a year by the time Walsh came on board. Fairbanks had already written a massive screenplay (under his nom de plume Elton Thomas) and William Cameron Menzies had already designed and constructed the towering art nouveau sets. When Fairbanks, trying to convince a reluctant Walsh to take the assignment, took him on a tour of Menzies' Bagdad, "I caught my breath," Walsh recalled in his 1974 autobiography Each Man in His Time, "I changed my mind then and there. I would make The Thief of Bagdad and it would be the best picture I had ever directed. That is what one man's genius can do to another man's ego". Though the final film remained very much an expression of Fairbanks's unflaggingly optimistic, go-getter personality, the fit with Walsh is quite close: Fairbanks already possesses the internal dynamism of the self-propelled Walsh protagonist (though without the dark side) and Walsh's later use of great heights as a visual metaphor for his characters' (over)achievement, as in High Sierra and White Heat, may have originated with Fairbanks's vertiginous stunts. (Walsh himself took the credit for engineering the film's magic carpet – which took flight suspended by cables from a construction crane.) For Jacques Lourcelles, however, the film remained "a very minor work" for Walsh: "Walsh may have understood Fairbanks perfectly, but his comic strip character did not inspire him". Tellingly, Walsh's only other film with a strong fantasy element was his notorious 1945 flop The Horn Blows at Midnight.

Dave Kehr



The Thief of Bagdad

WHAT PRICE GLORY

USA, 1926 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Gloria*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Maxwell Anderson e Laurence Stallings. Scen.: James T. O'Donohoe. F.: Barney McGill, John Marta, John Smith. Mo.: Rose Smith. Mu.: Erno Rapee. Int.: Victor McLaglen (capitano Flagg), Edmund Lowe (sergente Quirt), Dolores Del Rio (Charmaine de la Cognac), William V. Mong (Cognac Pete), Phyllis Haver (Shanghai Mabel), Elena Jurado (Carmen), Leslie Fenton (tenente Moore), Barry Norton (soldato Kenneth Lewisohn), Sammy Cohen (soldato Lipinsky), Ted McNamara (caporale Kiper), August Tollaire (sindaco), Mathilde Comont (Camille), Patrick Rooney (Mulcahy). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 23 novembre 1926 ■ 35mm. D.: 120' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restaurato da MoMA - The Museum of Modern Art con il sostegno di The Film Foundation / Preserved by The Museum of Modern Art with funding provided by The Film Foundation

"Stop the blood", grida straziato il soldato più giovane, sensibile come un artista e figlio devoto di mamma: il sangue che dovrebbe, ma non può, essere fermato è quello della ferita che lo sta uccidendo e altrettanto è quello della carneficina in atto, chiamata Prima guerra mondiale. L'urlo finale di un altro figlio devoto ("Ma, I'm top of the world!"), variante però decisamente psicotica, sarà una delle vette vertiginose del cinema di Walsh, quando nella *Furia umana* il gangster James Cagney sale sul gasometro pronto a farsi saltare in aria insieme al mondo e al suo gigantesco complesso d'Edipo. Qui tutto è più semplice, nell'antimilitarismo sincero e screziato di retorica della Hollywood anni Venti, dove un Victor McLaglen può chiedersi, con intuito profetico da brividi, che razza di civiltà sia questa che ogni trent'anni ha bisogno di rifondarsi nel macello d'una generazione. *What Price Glory*, che esce un anno dopo il trionfo commerciale di *The Big Parade* (King Vidor per Thalberg/MGM), è il primo vero film di guerra di Walsh, dopo un paio di melodrammi patriottici girati nei tardi anni Dieci: la sua guerra è anche il dettaglio dei bulloni su mezzi pesanti in marcia, la luce sinistra su corpi sacrificabili e baio-



nette allineate, e poderosi carrelli all'indietro in trincee già quasi kubrickiane. Tuttavia la guerra combattuta non occupa anche qui che un tempo minore, le scene di guerra sono incisioni, fratture, appunto ferite (a volte non rimarginabili) nel corpo d'un film che ha i solidi contorni e cliché della commedia virile (rivalità amorosa tra compagni d'armi, un po' come in *La carne e il diavolo* di Clarence Brown, che essendo però un dramma non nascondeva troppo il suo coté omosessuale, o in *A Girl in Every Port* e *Avventurieri dell'aria* di Hawks). A conti fatti, quel che più conta di *What Price Glory* sembrano quei quaranta metri quadrati di campagna francese sempre attraversati da una dondolante processione di oche, la taverna con l'oste baffuto, e personaggi femminili che entrano in campo annunciati dal piano ravvicinato d'un polposo posteriore. Il film è estremamente sessualizzato, bluse che scivolano tra seno e spalla e giarrettiere con la coccarda e calzerotti di lana che si srotolano lenti (un'idea di erotismo *campagnard*), d'altra parte Dolores Del Rio lo sa e lo dice chiaro e tondo: l'amore del cuore è una cosa, ma l'amore tutt'intero ("he does have *all* my love"), ragazzi, è un'altra cosa – e dunque, ancora una volta, la gran stazza irlandese di Victor McLaglen deve rassegnarsi. Raoul Walsh ha oltre trenta film dietro le spalle e tutta la vita davanti, ma già sembra chiara la sua divisa: quella d'una voce, di un'energia, di un'ironia che sapranno *muovere* il cinema ("Il cinema è movimento. E io lo facevo muovere"), con sempre maggior sicurezza e talora con genio, non versus ma dentro la *formule*, il codice, la grande norma hollywoodiana.

Paola Cristalli

"Stop the blood!" screams the youngest soldier – a mother's boy with the soul of a poet. The unstoppable blood he is referring to is the blood pouring from his wound, as well as the blood from the ongoing massacre of the First World War. The final – and psychotic – scream from another mother's boy ("Ma, I'm top of the world!") will be one of the high points of Walsh's cinematic oeuvre, when in White Heat James Cagney jumps on the gasometer – ready to blow himself up along with the rest of the world and his own over-sized Oedipus complex. Here, in the sincere and soft-

toned anti-military rhetoric of 1920s Hollywood, everything is simpler: and Victor McLaglen can wonder, with chilling prophetic intuition, what kind of civilization finds the need to wipe out a generation of young men every thirty years. What Price Glory, which was released a year after the commercially successful The Big Parade (King Vidor for Thalberg/MGM), is Walsh's first real war movie, after a couple of patriotic melodramas in the late 1910s. War in his eyes is made of close-ups of bolts on a convoy of tanks, is the sinister light on a row of bayonets and expendable bodies, and powerful travellings in almost Kubrickesque trenches.

The fighting, however, takes up minor screen time: the war scenes are incisions, fractures, wounds (which sometimes never heal) in a filmic body that has all the solid contours and clichés of a masculine comedy (love rivalries between fellow soldiers, as in Flesh and the Devil by Clarence Brown, which, being a drama, didn't mask too much its homosexual undertones, or in A Girl in Every Port and, many years later, Only Angels Have Wings by Hawks...). The core of What Price Glory seems to be in those forty square meters of French countryside with its wavering procession of geese, the tavern with the mustachioed owner, and the female characters who enter most scenes with a close-up shot of their fleshy posteriors. It is a highly sensual film, with blouses slipping off shoulders and wool stockings on shapely legs and garters very slowly rolled up (an idea of eroticism très campagnard): as Dolores Del Rio says loud and clear, love of the heart is one thing, but the whole of her love ("he does have all my love") is quite another entirely. And so, once again, the Irish 'wild bull' Victor McLaglen needs to learn to live with it.

Raoul Walsh has some thirty films behind and a whole life ahead of him, and his uniform already seems to fit perfectly: a voice, an energy and a sense of humour that know how to move cinema ("Cinema is movement. And I made it move"), with increasing confidence and flashes of genius. Not going against, but moving within the Hollywood formula.

Paola Cristalli

THE RED DANCE

USA, 1928 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *La danzatrice rossa*. Sog.: Eleanor Browne, dal romanzo *The Red Dancer of Moscow* di Henry Leyford Gates. Scen.: James Ashmore Creelman. F.: Charles G. Clarke, John Marta. Mo.: Louis Loeffler. Mu.: Erno Rapee, S.L. Rothafel. Int.: Dolores Del Rio (Tasia), Charles Farrell (Granduca Eugen), Ivan Linow (Ivan Petroff), Boris Charsky (un agitatore), Dorothy Revier (Principessa Varvara), Andrés de Seguro (Generale Tanaroff), Demetrius Alexis (Rasputin). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 25 giugno 1928 ■ 35mm. D.: 102' a 23 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles
■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox

Alla prima di New York, nel 1928, *The Red Dance* fu messo in ombra da un cortometraggio Movietone nel quale, come riferì emozionato il critico del "New York Times", "per la prima volta in questo paese [...] si è sentita la voce di George Bernard Shaw". Il film muto aveva i giorni contati. Walsh ne avrebbe girato solo un altro, *Me, Gangster*, uscito pochi mesi dopo, e il recensore del "Times" si spinse a suggerire che quell'"opera che aveva qualcosa di selvaggio" era stata "evidentemente tagliata prima della proiezione", forse per fare spazio al ricco programma di cortometraggi sonori che l'accompagnavano. Eppure, nonostante alcune brusche transizioni, *The Red Dance* rimane un buon film storico sul turbamento sociale e romantico che precedette e seguì la Rivoluzione russa, in cui gli ingranaggi della storia travolgono l'improbabile idillio tra una contadina politicamente impegnata (Dolores Del Rio, al suo terzo e ultimo film con Walsh) e un granduca illuminato (Charles Farrell) e aperto alle idee del popolo. Il personaggio più walshiano del cast è però il capo dei contadini interpretato da Ivan Linow, un "goffo, giocoso orso del Baltico con un debole per la vodka e le ragazze", che cavalca felicemente il caos circostante fino a diventare generale dell'Armata Rossa. Per quanto riguarda la Rivoluzione, essa è rappresentata da una sequenza magnifica – identificata in una didascalia come "the Red Dance", "la Danza Rossa" – nella quale i contadini assaltano una prigione e un palazzo, con i cosacchi alle calcagna. Con il suo mon-



The Red Dance

taggio enfatico e l'opposizione dinamica delle linee di forza, la sequenza ricorda le battaglie di *The Birth of a Nation*. Una seconda 'danza rossa' viene poi eseguita dalla Del Rio, divenuta nel frattempo una stella del teatro moscovita, in un vorticare inebriante, energia a vuoto che si nutre distruttivamente di se stessa.

Dave Kehr

The Red Dance was overshadowed at its 1928 New York premiere by a Movietone short in which, as the "New York Times" critic breathlessly reported, "the voice of George Bernard Shaw was heard [...] for the first time publicly in this country". The handwriting was on the wall for silent film – Walsh would make only one more silent fea-

ture, *Me, Gangster*, released a few months later – and the "Times" reviewer goes on to suggest that this "somewhat wild piece of work" has "evidently been cut before being screened", perhaps to accommodate the large program of talking shorts that accompanied it. Yet, despite some abrupt transitions, *The Red Dance* remains a satisfyingly epic tale of social and romantic upheaval during and after the Russian Revolution, in which the wheels of history grind to bring forth an unlikely romance between a politically conscious peasant girl (Dolores Del Rio, in the third and final of her films with Walsh) and an open-minded grand duke (Charles Farrell) who thinks the people might have a point. The most Walshian figure in the cast, however, is the peasant

leader played by Ivan Linow, a "clumsy, playful bear of the Baltic, with a snout for vodka and a paw for girls", who happily rides the chaos around him and ends up a general in the Red Army. The revolution itself is represented by a magnificently filmed sequence – identified in an intertitle as "the Red Dance" – in which peasants storm a prison and a palace, with Cossacks at their heels – that brings to mind the battle sequences in *The Birth of a Nation* with its emphatic cutting and dynamically opposed lines of force. A second 'red dance', later in the film, is performed by Del Rio, now a star attraction in a Moscow theater, as an inebriating swirl – energy without advancement, destructively feeding on itself.

Dave Kehr

THE BIG TRAIL [Versione Grandeur]

USA, 1930 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Il grande sentiero*. Sog.: Hal G. Evarts. Scen.: Jack Peabody, Marie Boyle, Florence Postal. F.: Lucien Andriot, Don Anderson, Bill McDonald, Roger Sherman, Bobby Mack, Henry Pollack. [Grandeur camera: Arthur Edeson, Dave Ragin, Sol Halprin, Curt Fettes, Max Cohn, Harry Smith, Lou Kunkel, Harry Dawe]. Mo.: Jack Dennis. Scgf.: Harold Miles, Fred Sersen. Mu.: Arthur Kay. Su.: Donald Flick, George Leverett. Int.: John Wayne (Breck Coleman), Marguerite Churchill (Ruth Cameron), El Brendel (Gus), Tully Marshall (Zeke), Tyrone Power Sr. (Red Flack), David Rollins (Dave Cameron), Frederick Burton (Pa Bascom), Ian Keith (Bill Thorpe), Charles Stevens (Lopez), Louise Carver (la suocera di Gus), Russ Powell (Windy Bill),

William V. Mong (Wellmore), Dodo Newton (Abigail), Ward Bond (Sid Bascom). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 2 ottobre 1930 ■ 35mm. D.: 122' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox ■ Versione Grandeur restaurata da MoMA – The Museum of Modern Art con il sostegno parziale di The Film Foundation / Grandeur version preserved by The Museum of Modern Art with partial funding provided by The Film Foundation

Quella di affidare a Raoul Walsh la regia di *The Big Trail* – il primo film epico girato dal vero in Grandeur, un formato in 70mm sviluppato dalla Fox – fu sicuramente una delle coincidenze più felici della storia del cinema. La profondità di campo offerta dal Grandeur sembrava pensata ap-

posta per Walsh e per la sua tipica organizzazione dello spazio basata (almeno a partire da *The Lucky Lady* del 1926) sul contrasto tra azioni in primo piano e azioni sullo sfondo, nonché su una complessa coreografia di attori e comparse che entrano ed escono dall'inquadratura. Walsh coglie immediatamente tutte le potenzialità del grande formato, creando una continuità di movimento che estende l'azione (e il mondo del film) persino oltre i margini dello schermo già espanso, con inquadrature che anticipano di trentasette anni *Playtime* di Jacques Tati usando punti focali multipli per guidare l'occhio dello spettatore attraverso vaste composizioni e spostarne l'attenzione senza ricorrere al montaggio. Il momento più spettacolare del film, in cui un'intera carovana viene calata con un sistema di corde e pulegge



The Big Trail

The Big Trail



lungo il fianco di una montagna, anticipa le unità baziniane di tempo e azione riprendendo con un lungo piano sequenza l'inizio, la metà e la fine di un evento. *The Big Trail* è forse anche il primo *map movie* di Walsh. Il regista riprenderà la formula del film-itinerario negli anni Quaranta e Cinquanta con *Desperate Journey*, *Objective, Burma!* e *Distant Drums*, nei quali l'obiettivo esistenziale è spostare un gruppo di persone da un punto a un altro di una carta geografica superando i pericoli in agguato. Naturalmente in *The Big Trail* il movimento altro non è che la colonizzazione dell'Ovest americano, qui resa con un'immediatezza e un'ampiezza che restano uniche. Come scrive Jacques Lourcelles, i pionieri di Walsh sono "spinti verso la linea dell'orizzonte da una forza istintiva, tellurica. Obbediscono a una legge che appartiene allo stesso ordine di quelle che governano le maree, le migrazioni e i moti delle stelle". Merita una menzione anche il giovane e schivo interprete principale, un attore della Fox chiamato Marion Morrison che Walsh trovò promettente e ribattezzò John Wayne.

Dave Kehr

Surely one of the most serendipitous moments in film history came when Raoul Walsh was assigned to The Big Trail, the first outdoor epic to be photographed in Fox's 70mm Grandeur process. For Walsh, who had been developing (at least since The Lucky Lady in 1926) a distinctive mise-en-scène based on contrasting foreground and background action, as well as an elaborate choreography of actors and extras entering and leaving the frame, the Grandeur process, with its widescreen image and vast depth of field, must have seemed custom made for him. Walsh seems immediately to seize all of the possibilities of the widescreen format, creating a continuous sense of movement with the frames that makes the action (and the world of the movie) extend even further beyond the edges of the already extended screen, and there are many shots which, anticipating Jacques Tati's Playtime by thirty-seven years, multiple focal points are used to lead the viewer's eye through vast compositions, shifting our attention without the use of cutting. The film's most spectacular sequence, in which ropes and pulleys are used to lower an entire wagon

train over a mountainside and down into a valley, anticipates the Bazinian unities of time and action, capturing the beginning, middle and end of an unfolding event in a single, extended shot. The film is also perhaps the first of Walsh's 'map movies', a format he would return to in the 40s and 50s for works like Desperate Journey, Objective, Burma!, and Distant Drums, in which the existential objective is to move a group of men from point x to point y, with all of the attendant dangers in between. In The Big Trail, of course, this movement is nothing less than the settling of the American West, here realized with a scale and immediacy that remains unique in the cinema. In Jacques Lourcelles' words, Walsh's pioneers are "pushed toward the horizon line by an instinctive, telluric force. They obey a law of the same order of those that dictate the tides of the sea, the migration of birds and the movement of the stars". Mention should also be made of the film's shy young lead, a Fox prop man named Marion Morrison whom Walsh found promising and renamed John Wayne.

Dave Kehr

THE YELLOW TICKET

USA, 1931 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Il passaporto giallo*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Michael Morton. Scen.: Guy Bolton, Jules Furthman. F.: James Wong Howe. Mo.: Jack Murray. Scgf.: William S. Darling. Mu.: Carli Elinor. Su.: Donald Flick. Int.: Elissa Landi (Marya Kalish), Lionel Barrymore (barone Igor Andreeff), Laurence Olivier (Julian Rolfe), Walter Byron (conte Nikolai), Arnold Korff (nonno di Marya), Mischa Auer (Melchior), Edwin Maxwell (agente Boligoff), Boris Karloff (attendente), Rita La Roy (Fania Rubinstein), Henry Kolker (funzionario passaporti). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 30 ottobre 1931 ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Stimolato dall'innovazione stilistica di *The Big Trail*, Walsh proseguì nel suo radicale ripensamento dello spazio cinematografico con quest'opera molto diversa, tratta da un dramma teatrale del 1914 spesso adattato al cinema. È la storia di una donna ebrea (Elissa Landi) che per

poter viaggiare nella Russia imperiale si vede costretta ad accettare un lasciapassare che la identifica come prostituta. Collaborando con l'eccellente direttore della fotografia James Wong Howe, Walsh compone inquadrature dalla sorprendente complessità spaziale: solo gli obiettivi relativamente lenti impediscono di ottenere l'estrema profondità di campo che Gregg Toland avrebbe perfezionato negli anni Quaranta. In sequenze come quella in cui Elissa Landi spara all'ufficiale zarista (Lionel Barrymore), il connubio tra movimento di macchina e punto di vista è estremamente originale (nonché emozionante), anche se in seguito Walsh eviterà l'effetto troppo vistoso di simili tecniche. Questo è il film di Walsh che più riflette l'influenza di Murnau, ma se la fotografia è tedesca il ritmo è puro Walsh, e quando decide che il vecchio regime va abbattuto la protagonista assume il piglio spavaldo e impetuoso tipico degli eroi walshiani della maturità. Un giovane Laurence Olivier fa qui il suo debutto nel cinema americano, rimpiazzando all'ultimo momento il dimenticato Edward Crandall, anche se in seguito Olivier preferirà far risalire la propria carriera hollywoodiana alla decisiva prova d'attore in *Cime tempestose* (1939).

Dave Kehr

Energized after the stylistic breakthrough of The Big Trail, Walsh continued his radical reconsideration of screen space with this very different piece of material, an often filmed 1914 stage drama about a Jewish woman (Elissa Landi) forced to accept a passport identifying her as a prostitute in order to travel within Imperial Russia. Working with the great cinematographer James Wong Howe, Walsh assembles shots of astounding spatial complexity, prevented only by the relatively slow lenses of the time from achieving the extreme depth of field effects that Gregg Toland would perfect in the 40s. The marriage of camera movement to point of view in such sequences as Landi's attack on the Czarist official (Lionel Barrymore) is highly inventive (and thrilling to watch), although Walsh would later eschew such techniques as too showy. Of all of Walsh's Fox films, The Yellow Ticket most strongly reflects the influence of Murnau, but if the lighting is Germanic, the tempo is pure Walsh, with Landi assuming the heed-



The Yellow Ticket

less, headlong rush of the mature Walsh hero once she decides that the old regime must be brought down. A young Laurence Olivier here makes his American film debut, as a last minute replacement for the forgotten Edward Crandall, though Olivier would later prefer to date his Hollywood career from his breakthrough performance in Wuthering Heights (1939).

Dave Kehr

WILD GIRL

USA, 1932 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Ragazza selvaggia*. Sog.: dal racconto *Salomy Jane's Kiss* di Bret Harte e dal dramma *Salomy Jane* di Paul Armstrong. Scen.: Doris Anderson, Edwin Justus Mayer. F.: Norbert

Brodine. Mo.: Jack Murray. Scgf.: Joseph C. Wright. Mu.: Louis De Francesco. Int.: Charles Farrell (Billy), Joan Bennett (Salomy Jane), Ralph Bellamy (Jack Marbury), Eugene Pallette (Yuba Bill), Irving Pichel (Rufe Waters), Minna Gombell (Millie), Willard Robertson (Red Pete), Sarah Padden (Lize), Morgan Wallace (Baldwin), James Durkin (Madison Clay). Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato nel 2012 dal negativo tratto nel 1973 da una copia nitrato, con nuova scansione della colonna sonora / Restored in 2012 from a preservation negative made from a nitrate print in 1973 for picture, and a new scan of the sound track

L'unico western di Walsh tra *The Big Trail* (1930) e *Dark Command* (1940) è una riscoperta significativa, un'affettuosa pa-

rodia dei western muti girati dallo stesso Walsh alla Mutual (tutti perduti) che ruota attorno a una storia d'amore ritratta con dolcezza e sincerità. Tratto da un'opera teatrale del 1907 spesso portata sullo schermo, *Salomy Jane* (una bella versione del 1914, diretta da Lucius Henderson e William Nigh, è stata inclusa nel recente cofanetto DVD della National Film Preservation Foundation, *The West: 1898-1938*), *Wild Girl* inizia con i personaggi che si presentano al pubblico come se fossero maschere della commedia dell'arte: Joan Bennett è il maschiaccio Salomy Jane, Charles Farrell l'affascinante sconosciuto appena giunto in città e Ralph Bellamy il giocatore d'azzardo moralmente ambiguo. Tra gli alberi giganteschi e le prospettive vertiginose del Sequoia National Park, nella parte centrale della Cali-

fornia, Walsh costruisce un West insolito, diverso dai paesaggi desertici della tradizione cinematografica: è una terra fertile, lussureggiante, affollata quasi quanto la New York di *Me and My Gal*. Come in *The Yellow Ticket*, Walsh continua a sperimentare le possibilità espressive della composizione in profondità – invece di inserire un piano d'ascolto, per sottolineare una reazione preferisce spostare l'attenzione su un attore sullo sfondo – con sequenze nel saloon che sembrano quasi tridimensionali grazie all'attenta organizzazione spaziale delle azioni, e vedute della vallata che nella loro composizione verticale appaiono vertiginose quanto le immagini orizzontali di *Big Trail*. Walsh sarebbe tornato a paesaggi simili nel 1941 con *High Sierra*.

Dave Kehr

Walsh's only Western between The Big Trail (1930) and Dark Command (1940) is a significant rediscovery, an affectionate parody of the silent westerns Walsh himself made as a young director at Mutual (all of which have been lost) that evolves into a lyrical romance filmed with tenderness and sincerity. Based on an often filmed 1907 stage play, Salomy Jane (a fine 1914 version, directed by Lucius Henderson and William Nigh, was included in the most recent DVD collection from the National Film Preservation Foundation, The West: 1898-1938), the film begins with the characters introducing themselves to the audience as if they were stock figures in a commedia dell'arte play – Joan Bennett as the tomboy heroine, Salomy Jane; Charles Farrell as the handsome, silent stranger in town; Ralph Bellamy as the morally ambiguous gambler. Filming among the giant redwoods and vertiginous perspectives of the Sequoia National Park in central California, Walsh constructs a West very unlike the familiar desert landscapes – a lush, fertile country, as seemingly crowded with people as the New York City of Me and My Gal. As in The Yellow Ticket, Walsh continues to experiment with the expressive possibilities compositions in depth – rather than cutting away to a reaction shot to underline an emotion, he will instead shift focus to an actor in the foreground – creating some saloon sequences that seem almost three-dimensional in their careful

arrangement of action in space, and some views of the mountain valley as dazzling in their vertical composition as were the horizontal images of the widescreen Big Trail. Walsh would return to similar territory for his 1941 High Sierra.

Dave Kehr

ME AND MY GAL

USA, 1932 Regia: Raoul Walsh

■ T. alt.: *Pier 13*. T. it.: *Io e la mia ragazza*. Sog.: dal racconto *Pier 13* di Philip Klein e Barry Connors. Scen.: Arthur Kober. F.: Arthur C. Miller. Mo.: Jack Murray. Scgf.: Gordon Wiles. Mu.: George Lipschultz. Su.: George Leverett. Int.: Spencer Tracy (Danny Dolan), Joan Bennett (Helen Riley), Marion Burns (Kate Riley), George Walsh (Duke), J. Farrell MacDonald (Pop Riley), Noel Madison (Baby Face), Henry B. Walthall (Sarge), Bert Hanlon (Jake), Adrian Morris (Allen), George Chandler (Eddie Collins). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 4 dicembre 1932 ■ 35mm. D.: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Me and My Gal, io e la mia ragazza, è un titolo perfetto per questo film fresco e asimmetrico, vivido e sbilanciato, una delle rarità proposte dalla nostra retrospettiva, quasi ignoto al pubblico non americano, e che conta estimatori molto autorevoli. Io e la mia ragazza, e davvero non c'è quasi nient'altro: certo, c'è un'affannata trama parallela di gangster che ritornano dal passato d'una segretaria brunetta e la coinvolgono nel piano d'una rapina in banca, ma tutta la storia sembra puro ricalco a ciò che conta davvero, la schermaglia pepata, linguacciuta e molto sexy che si gioca tra il poliziotto Spencer Tracy e la cassiera Joan Bennett. Walsh asseconda Tracy dalla prima sequenza all'ultima, e gli concede un lungo, splendido, girovagante incipit in cui definire una personalità fatta di modi spicci, buon cuore e humour tagliente: quando da poliziotto di ronda nei docks viene promosso detective, è per aver salvato dall'annegamento un moscone da bar che aveva un attimo prima allegramente sbeffeggiato ("torna da tua moglie", "ma io non sono sposato!", "che donna fortunata"). Bennett dal canto suo è tutta un'allusione, una ribattuta folgorante, un provocatorio masticare gom-

ma, un'aspettativa maliziosa alle onde del caschetto biondo, e per certi tratti *Me and My Gal* sfoggia un dialogo (così come una padronanza del sonoro) e una messinscena del desiderio in vibrante sintonia con le migliori commedie romantiche dei primi anni Trenta – e con in più un certo ardore sperimentale. Mi limito qui a ricordare la scena in cui, i corpi incollati su un divano come un codice Hays in piena funzione mai avrebbe permesso, Tracy e Bennett si dicono cose su se stessi e le proprie aspirazioni mentre, in alternanza, le loro voci off rendono noto quel che davvero stanno pensando, più o meno come farà mezzo secolo dopo il Woody Allen di *Io e Annie*; e lascio la parola al più illustre commentatore del film, il grande critico e artista americano Manny Farber: "Nel 1931 Walsh ha diretto *Me and My Gal*, il suo film migliore, film eccentrico e spavaldo costruito intorno al dubbio argomento che 'la vita è bella, se non la provochi troppo'. Un sospeso momento di grazia per Walsh e Tracy, entrambi colti allo sbocciare di un'ancora fresca maturità. [...] È solo a tratti un gangster film, né può dirsi propriamente una commedia: piuttosto il ritratto di un quartiere, il sentimento dei vincoli umani che tengono insieme una comunità innocente, una lirica rappresentazione del Lower East Side e del suo allegro incolto mondo di portuali, commesse e negozianti. Walsh, in questa sua danza lunatica e festosa, è l'autentico poeta dell'immigrazione americana".

Paola Cristalli

Me and My Gal is the perfect title for this fresh, asymmetric film, so vivid and unbalanced, one of the rarities that our retrospective is proposing, almost unknown to audiences outside of the States and deeply admired by the most influential film critics. Me and My Gal, and that is about all. Of course, there is a harried parallel plot of gangsters returning from the past of a brunette secretary who then gets involved in a bank heist, but even that story gets overshadowed by what really counts: the heated skirmishes and saucy banter between the cop played by Spencer Tracy and the clerk, Joan Bennett. Walsh indulges Tracy from the first scene to the last – conceding a long, splendid, mean-dering opening, which defines a brusque, good-hearted, sharp-witted character.



Me and My Gal

When he gets promoted from dockside cop to detective, it is because he saved a barfly from drowning just after a round of verbal jousting ("Go back to your wife!" "But I'm not married!" "What a lucky lady..."). Bennett, for her part, is all an allusion, a snappy wisecracking, a provocative gum-chewing, she's a mischievous sharp-shooter with a wavy blond bob. There are moments in this movie where the mastery of the dialogue and the witty theatre of desire are in perfect harmony with the best romantic comedies of the early 1930s – with an added experimental fervor. I will limit myself to mentioning the scene in which, as their two bodies are glued together on the sofa in a way that a fully working Hays code would have never allowed on screen, Tracy and Bennett talk about themselves and their dreams while their off-camera voices recount what the two of them are really thinking – almost exactly as Woody Allen would do a half-century later in *Annie Hall*. And I will leave the word to the great American film critic and artist, Manny Farber: "In 1931 he directed his best film, *Me and My Gal*, an unpredictable jauntiness built around a dubious theme: 'Life is sunny, if you don't stir it up'. A suspended moment of grace for Walsh and Tracy, when newness and budding maturity were clicking for them [...] It is only fleetingly a gangster film, not quite outrightly comic: it is really a portrait of a neighbourhood, the feeling of human bonds in a guileless community, a lyrical approximation of *Lower East Side* and its uneducated, spirited stevedore-clerk-shopkeeper cast. Walsh, in this lunatically original, festive dance, is nothing less than a poet of the American immigrant".

Paola Cristalli

SAILOR'S LUCK

USA, 1933 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Marina a terra*. Sog.: Bert Hanlon. Scen.: Charlotte Miller, Marguerite Roberts. F.: Arthur C. Miller. Mo.: Jack Murray. Scgf.: Joseph C. Wright. Mu.: Samuel Kaylin. Su.: George Leverett. Int.: James Dunn (Jimmy Harrigan), Sally Eilers (Sally Brent), Victor Jory (barone Potrillo), Sammy Cohen (Barnacle Benny), Frank Moran (Bilge), Esther Muir (Minnie Broadhurst), Will Stanton (J. Felix Hemingway),



Sailor's Luck

Armand 'Curley' Wright (Angelo), Jerry Mandy (Rico), Lucien Littlefield (Elmer Brown), Buster Phelps (Elmer Brown Jr.). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 17 marzo 1933 ■ 35mm. D.: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Dopo *Me and My Gal*, un film girato a ruota libera, Walsh diresse questa commedia più compatta ma non meno chiassosa, un esercizio di caos controllato in cui il tono d'improvvisazione maschera un attento sviluppo del nucleo romantico e un uso sottilmente calibrato della profondità di campo. Il film riprende alcuni caratteristi del film precedente – come Frank Moran, che con la sua faccia da pugile interpreta ancora una volta un marinaio dalle sorprendenti inclinazioni intellettuali – e li affianca ai protagonisti, James Dunn e Sally Eilers, che dopo *Bad Girl* (1931) di Frank Borzage (premio Oscar per la regia) erano diventati la coppia più celebre della Fox (una versione più prosaica, in sintonia con il clima della Depressione, dell'altra coppia mondana formata da Janet Gaynor e Charles Farrell). Lui è un marinaio in libera uscita in un porto della California meridionale, lei è una bella ragazza disoccupata che grazie al proprio fisico trova subito lavoro come bagnina in una piscina, pur non sapendo nuotare. L'attrazione fisica tra i due è immediata e reciproca

(c'è mai stato un regista meno timido con le faccende di sesso?), ma prima di diventare una coppia devono superare una serie di comici guai e di malintesi, escogitati soprattutto dal viscido padrone di casa della ragazza (Victor Jory), che la vuole per sé. In *50 ans de cinéma Américain* Tavernier e Coursodon manifestano un certo grado di moralismo lamentandosi di "gag discutibili che prendono di mira le minoranze e riescono a offenderle tutte, dagli italiani agli ebrei passando per gli omosessuali". Il lato umoristico del film è pieno degli espliciti stereotipi etnici che caratterizzavano il vaudeville americano (ed erano ben noti a Walsh), e che storicamente permisero di sfogare e disinnescare le tensioni etniche nell'America degli immigrati. (L'unico cattivo del film, il barone Potrillo interpretato da Jory, si cela provocatoriamente dietro un'origine etnica inventata e un falso titolo aristocratico). Il film culmina in una sala da ballo con una rissa non meno epica delle sequenze di battaglia in *What Price Glory* (1926), orchestrando con pari maestria le ondate di forza che entrano in collisione.

Dave Kehr

Walsh followed the freewheeling Me and My Gal with this more tightly structured but no less rambunctious comedy, a study in controlled chaos in which an improvi-



Pursued

satory tone masks a careful development of the central romantic relationship and a shrewdly calibrated use of deep-focus space. The film carries over several character actors from the previous film – including broken-nosed Frank Moran repeating his role as a man of the sea with surprising intellectual inclinations – and places them in support of James Dunn and Sally Eilers, whose teaming in Frank Borzage's Oscar-winning *Bad Girl* (1931) had established them as Fox's leading star couple (a down-to-earth, Depression-era sequel to the other worldly couple formed by Janet Gaynor and Charles Farrell). He's a sailor on shore leave in a Southern California port; she's an unemployed beauty whose figure immediately gets her a job as a swimming pool lifeguard, even though she can't swim. Their physical attraction is immediate and mutual (was any filmmaker

ever less coy about sex?), but before they can become a couple they must overcome a number of comic misunderstandings and scrapes, most of them engineered by Eilers's oily, predatory landlord (Victor Jory), who wants her for himself. Tavernier and Coursodon are being rather prudish in 50 ans de cinéma Americain when they complain of "painful gags that take minorities as their target and manage to offend them all, from Italians to Jews passing through homosexuals". Rather, the humour is rich in the kind of broad ethnic stereotyping that was a staple of American vaudeville (and Walsh's youth), and which historically offered an effective way to vent and defuse ethnic tensions in immigrant America. (Suggestively, the only real villain in the film, Jory's 'Baron Potrillo', hides behind a made-up ethnicity and a phony aristocratic title.) The film climaxes with a fight

scene in a dance hall scarcely less epic than the battle sequences in *What Price Glory*, and just as superbly rendered in terms of colliding waves of force.

Dave Kehr

PURSUED

USA, 1947 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Notte senza fine*. Scen.: Niven Busch. F.: James Wong Howe. Mo.: Christian Nyby. Scgf.: Ted Smith. Mu.: Max Steiner. Su.: Francis J. Scheid. Int.: Teresa Wright (Thor Callum), Robert Mitchum (Jeb Rand), Judith Anderson (Medora Callum), Dean Jagger (Grant Callum), Alan Hale (Jake Dingle), John Rodney (Adam Callum), Harry Carey Jr. (Prentice), Clifton Young (il sergente), Ernest Severn (Jeb a undici anni), Charles Bates (Adam a undici



Pursued

anni), Peggy Miller (Thor a dieci anni). Prod.: United States Pictures, Warner Bros. Pictures. Pri. pro.: 2 marzo 1947 ■ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Park Circus ■ Copia restaurata con il sostegno di The Film Foundation e di AFI/NEA Film Preservation Grants Program / Preservation funded by The Film Foundation and the AFI/NEA Film Preservation Grants Program

Raoul Walsh dirige *Pursued* nel pieno dei suoi anni Warner. È la sua stagione aurea, e la salute creativa genera audacia. Il film ha la superficie scabra del western, la struttura enigmatica del noir, l'eco portentosa della tragedia: chiama a raccolta codici e generi, e tutti li trasfigura nel bagliore d'un lampo. Lo scrive Niven Busch, già sceneggiatore di *Duello al sole* (dove pure ricorrevano la figura dell'orfano, la

famiglia vicaria, la rivalità tra fratelli, le cavalcate selvagge). Come altri capolavori del decennio (dopo *La fiamma del peccato* e prima di *Viale del tramonto*), è completamente abitato da un flashback. Mentre aspetta l'arrivo della pattuglia dei suoi giustizieri, Robert Mitchum dal corpo così solido e ampio, dalla vita interiore così frantumata, ripercorre le tappe d'un destino innescato da eventi funesti che lui nemmeno può ricordare. Perché lo fa? La sua interlocutrice già sa quel che lui racconta, e non può aiutarlo a fare luce sul buio che lo opprime. Questo sarebbe il più immotivato dei flashback, non fosse in realtà un soliloquio *in articulo mortis*, il riconvocare i propri fantasmi, ora che il lungo viaggio al termine della notte (senza fine) s'è compiuto e l'ultimo nodo sta per sciogliersi – prima che il cappio stringa la gola.

La psicoanalisi è stata spesso chiamata in causa, in sagaci letture (la più recente, e italiana, è quella di Cesare Secchi e Paolo Vecchi, *Lampi e speroni danzanti*) e con buone ragioni, per dar conto di ciò che avviene in *Pursued*. A una lettura molto semplice, le buone ragioni sono: un trauma dell'infanzia, una rimozione, il ritorno del rimosso, la conquista dell'identità. C'è poi una mitologica figura di madre che è insieme malattia e cura, sacro tabernacolo della colpa e colpo di fucile che restituisce la vita; e c'è, vero ingombro struggente ed erotico, una sorella-sposa. Non c'è traccia qui di processo meccanico, di vincolo esplicativo, come accade in altri *psycovies* anni Quaranta, anche belli (*Pursued*, insomma, non è *Spellbound*); la storia è trascinata da una forza così concreta e cosmica che più adatte sembrano, a descriverla, le parole di Lourcelles: "Un universo

che comincia nel profondo del cuore di un uomo e va a perdersi da qualche parte, nell'infinito dei cieli". Nel cielo del New Mexico notturno o accecante, tra gole di roccia, nelle inquadrature che Walsh e James Wong Howe svuotano d'ogni figura, fino a farle diventare puro sgomento.

Nel suo film più selvaggio e deragliato, Walsh racconta in fondo una classica parabola americana: Jeb Rand/Robert Mitchum sta solo cercando il proprio posto nel mondo. Fuori da una famiglia che non è la sua, accanto a una donna che è la sua. Il senso del viaggio di un eroe che senza volere uccide i propri mostri è allora questo, dissipare l'ombra d'incesto che da sempre danneggia gli amanti? "Porta tua moglie a casa, Jeb". *Pursued* è film misterioso e prismatico: e da qualsiasi parte del prisma lo si guardi, uno dei più belli della storia del cinema.

Paola Cristalli

Raoul Walsh directed Pursued at the height of his Warner years. It was his 'golden' period, in which his creative health resulted in boldness. The film has the rough surfaces of a western, the enigmatic structure of a noir, the prodigious echoes of a tragedy: it mixes genres and techniques, transfiguring all of them in a dark flash of light. It was written by the screenwriter Niven Busch, who had previously written Duel in the Sun (also featuring the figure of the orphan, the substitute family, the fraternal rivalry, and the wildest horse rides). Like other masterpieces of the decade (after Double Indemnity and before Sunset Boulevard), it is built around a flashback structure. While he awaits the arrival of his executioners, the broad-shouldered, soul-shattered Robert Mitchum traces the steps of his own destiny, marked by dim events that he barely remembers. Why is he doing it? His interlocutor already knows the story, and cannot help shine any light on the darkness engulfing him. This could be considered the most unjustified flashback, if it were not for the fact that it really serves as a near-death soliloquy, a summoning of his own ghosts now that the long day's journey into night is over, and the last knot is about to be untied – just before the rope lowers around his neck.

Psychoanalysis is often called into question, with good reason, when discussing

what happens in Pursued. Even a simplistic analysis provides several familiar themes: a trauma in childhood, repression, the return of the repressed memory, the conquering of identity. There is a mythological mother figure that is both illness and cure, the sacred altar of guilt and the gunshot that restores life. There is the erotic and troubling figure of the sister-bride. There is no trace, however, of the mechanical and explanatory process that is so prevalent in the psycho-films of the Forties, even in the good ones (Pursued is no Spellbound). The plot is driven by such a concrete and cosmic force that the best words to describe it come from Lourcelles: "A universe that begins in the depths of a man's heart and then gets lost somewhere in the infinite skies". In the shots by Walsh and James Wong Howe, those skies over New Mexico – whether by night or in blinding daylight, glimpsed from between rocky cliffs – are nothing less than breathtaking.

In his wildest, most derailed movie, Walsh delves into a classic American parable: Jeb Rand/Robert Mitchum is merely searching for his place in the world. Outside of a family that is not his own and next to a woman he calls his own. Was his long voyage (inward and outward) the only way to kill his monsters and dispel the shadow of incest that has ever cursed the lovers? "Take your wife home, Jeb". Pursued is a prismatic mystery of a movie, and, from whichever angle you look at it, it is one of the most beautiful ever made.

Paola Cristalli

DISTANT DRUMS

USA, 1951 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Tamburi lontani*. Scen.: Niven Busch, Martin Rackin. F.: Sid Hickox. Mo.: Folmar Blangsted. Scgf.: Douglas Bacon. Mu.: Max Steiner. Su.: Oliver S. Garretson. Int.: Gary Cooper (capitano Quincy Wyatt), Mari Aldon (Judy Beckett), Richard Webb (tenente Richard Tufts), Ray Teal (soldato Mohair), Arthur Hunnicut (Monk), Robert Barrat (generale Zachary Taylor). Prod.: United States Pictures, Warner Bros. Pictures. Pri. pro.: 29 dicembre 1951 ■ 35mm. D.: 101'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Paramount Pictures

Questo è il genere di film – o addirittura il film – capace di segnare un'infanzia, compresa la mia, con la travolgente sensazione di trovarsi nel mezzo dell' 'avventura più emozionante della vita'. *Distant Drums* definiva tante cose: il senso dell'avventura e del cinema, dell'azione e della meditazione, dello spettacolo e del silenzio. La trama (libero adattamento di *Obiettivo Burma!*, come *Gli amanti della città sepolta* lo era stato di *Una palottola per Roy*) è ambientata nella Florida del 1840 e narra il viaggio non verso una terra promessa ma verso una terra fatta di serpenti, coccodrilli, vegetazione impenetrabile. La storia è raccontata con un grande senso dell'avventura, attraverso il movimento, lo strisciare silenzioso e furtivo, l'essere parte della natura, le sorprese e i rapidi momenti d'azione, spesso pericolosamente al limite tra la vita e la morte. Questo film sembra voler dichiarare cos'è un uomo vero (come dice nel film un giovane ufficiale, "Vidi l'uomo con cui avrei condiviso l'avventura più straordinaria della mia vita"), e quanto eccitante possa essere una vera donna. È realistico e insieme sognante. Il capitano Quincy Wyatt – "soldato, uomo delle paludi, gentiluomo, selvaggio" – è uno di quei personaggi di Gary Cooper i cui movimenti sembrano definire gli elementi primari dell'uomo, come gli elementi della natura quali l'acqua e il fuoco. Jacques Lourcelles ne dà la descrizione migliore: "Questo perfetto eroe walshiano è dunque un solitario, ma senza malinconie o amarezze. Uomo tutto d'un pezzo, affidabile, capace di dominare i pericoli: questi tratti fisici e morali che caratterizzano le sue azioni necessitano di una narrazione chiara, lineare, senza virtuosismi, capace di colmare lo sguardo con una trascrizione plastica viva e appassionante, pienamente presente in questo film laconico e compiuto".

Peter von Bagh

This is the kind of film – even the film – that marked many an early childhood, including mine, with an overwhelming sense of living through moments in the middle of 'the best adventure in life'. Distant Drums defined many things: the sense of adventure and cinema, action and meditation, spectacle and silence. The story (a free adaptation of Objective Burma, as Colorado Territory had been



Distant Drums

of High Sierra) is set in Florida in 1840, and tells of a journey not to a promised land but: to difficulties – snakes, crocodiles, brush impossible to penetrate. The tale is told with a perfect sense of adventure, through movement, silently sneaking through, being part of nature, surprises and sometimes fast action, often dangerously at the borderline between life and death.

It's like a definition: what a true man is (a tone expressed in the narrative by a younger officer: "I saw the man with whom I would share the most remarkable adventure of my life") and how thrilling a true woman can be. Very concrete and at the same time a dream. Captain Quincy

Wyatt – a "soldier, swamp man, gentleman, savage" – is one of Gary Cooper's roles whose movements seem to define man's primal elements, like the elements fire and water. Jacques Lourcelles words it best: "This perfect Walshian hero is therefore a loner, but without melancholy or bitterness. Upstanding, steady, master of danger, these notions – both physical and moral – that characterize his actions need a clear, rectilinear narrative without bravura, filling the eyes with a living, fascinating plastic transcription, fully present in this accomplished, laconic film".

Peter von Bagh

BAND OF ANGELS

USA, 1957 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *La banda degli angeli*. Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Penn Warren. Scen.: John Twist, Ivan Goff, Ben Roberts. F.: Lucien Ballard. Mo.: Folmar Blangsted. Scgf.: Franz Bachelin. Co.: Marjorie Best. Mu.: Max Steiner. Su.: Francis Stahl. Int.: Clark Gable (Hamish Bond), Yvonne De Carlo (Amantha Starr), Sidney Poitier (Rau-Ru), Efrem Zimbalist Jr. (Ethan Sears), Rex Reason (Seth Parton), Patric Knowles (Charles de Marigny), Torin Thatcher (capitano Canavan), Andrea King (Miss Idell), Ray Teal (Mr Calloway), Russell Evans (Jimmee), Carolle Drake (Michele), Raymond Bailey (Mr Stuart), Tommie Moore (Dollie). Prod.: Warner Bros.



Gregory Peck e Raoul Walsh sul set di *Le avventure del capitano Hornblower, il temerario*

Pictures. Pri. pro.: 3 agosto 1957 ■ 35mm. D.: 125'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art per concessione di Sikelia Productions e Hollywood Classics

Dopo essersi adoperato per pagine come al solito brillanti, e più del solito tendenziose, a smontare il mito di *Via col vento*, Jacques Lourcelles invita chi voglia “afferrare la poesia specifica del Sud in questo periodo della sua storia, la potenza romanzesca dei conflitti che vi ebbero luogo”, a rivolgersi al “superbo” *Band of Angels*, girato da Walsh diciotto anni dopo. Si può essere in appassionato disaccordo con la valutazione lourcelliana di *Via col vento*, ma non c'è dubbio che *Band of Angels* reclaims da sé un ironico confronto: fin da quei titoli di testa che esibiscono il primo piano d'un grande albero e una casa coloniale sullo sfondo, tutto però addomesticato in una trama *pointilliste* che forse s'ispira ai ricami al piccolo punto. La poesia del Sud, dunque, con le sue piantagioni e le sue *mansions*, è ormai solo ciò che alberga nella fantasia d'una signorina beneducata e avvezza all'ago e al filo? Un temperamento orgoglioso e destinato a svariate traversie, una Scarlett O'Hara con una goccia di sangue nero nelle vene? In un'epoca che già sente addosso il declino dello studio system, Walsh prende il film che di quel sistema è massimo exemplum e massima eccezione, lo svuota, lo riempie d'altro. Lo riempie di tutto ciò che il film del 1939 aveva rimosso: quella goccia di sangue nero nelle vene della pallida Yvonne De Carlo diventa qui torrente (narrativo) in piena, affiora nella tentata fuga di due schiavi, scorre lungo le ‘voci di libertà’ che dal Nord rimbalzano fin nei discorsi d'una servetta querula, si allarga al piano d'insieme degli schiavi che accolgono a Pointe de Loup il loro ‘buon padrone’, scena magnifica, da musical etnografico-allucinatorio, monta nell'odio del figlio-liberto Sydney Poitier che con il (moderato) linguaggio politico del 1957 si ribella alla venefica ‘gentilezza’ dei bianchi; e infine quel torrente tutto travolge nella scena madre in cui Clark Gable, “gli occhi come fessure aperte sull'abisso”, rievoca con crudezza ancora impressionante il suo passato di mercante di schiavi, e “la tes-

situra narrativa si disfa e il presente, gonfiato dall'irruzione del passato, si slabbra” (Toni D'Angela, nel suo recente *Raoul Walsh o dell'avventura singolare*). Insomma la *negritude* è dappertutto, nell'epica disillusa in cui “freedom is a white word”, come dovunque è l'idea di sconfitta, “perché nessuno può sfuggire a quello che è”: né chi resterà *negro* anche nel Sud liberato dagli yankee, né chi porterà sempre con sé il negriero che fu. Eppure quanta walshiana dolcezza in quell'abbraccio ai bordi d'un fiume placido, la barca che aspetta, e l'ultima avventura concessa, fuori tempo massimo, al suo vecchio eroe/divo/alter ego... Ribollente di giovinezza e di insolenza, quello di *Via col vento* era un finale di sfida; questo di *Band of Angels* è un finale di consolazione (e sia detto con il massimo rispetto, s'intende, per questa meravigliosa parola).

Paola Cristalli

In a discourse over a few pages, brilliant as ever and even more tendentious, Jacques Lourcelles strips Gone with the Wind of its legendary status, and invites those interested in the “specific poetry of the South during that time in history and the romantic conflicts that took place” to watch the “superb” Band of Angels, directed by Raoul Walsh eighteen years later. One may fervently disagree with Lourcelles' evaluation of Gone with the Wind, but there is no doubt that Band of Angels sparks an immediate and ironic comparison – starting with the opening credits with a close-up on a large tree and colonial house in the background, all made more quaint by a pointillist pattern seemingly inspired by needle point. So the poetry of the South, with its plantations and its mansions, is what's left hanging in the fantasy of a well-educated girl who likes to do needlework? A proud character destined to overcome a number of misfortunes, a Scarlett O'Hara type with a drop of black blood in her veins? In an era when the studio system was already facing its decline, Walsh takes on a movie that is exemplary of that system as it is exceptional, dismantles its meaning and fills it with something else. That something else being everything the 1939 movie had taken out: that drop of black blood in pale Yvonne De Carlo's veins

turns into a (narrative) torrent about to flood, surfaces in the two slaves' attempt to escape, flows alongside the “voices of freedom” from the North to the mouth of a chatty little black servant, pours into the long shot of the slaves ready to greet their ‘good master’ at Pointe de Loup – a wonderful scene, like in a hallucinatory-ethnographic musical –, tinges the hatred of freedman-son Sydney Poitier, who speaks the (moderate) political language of 1957 calling for revolt against the poisonous “kindness” of white people; and finally it floods the central scene in which Clark Gable, “his eyes like slits onto the abyss” remembers his years as a slave merchant, while “the narrative fabric unravels, and the present, inflated by eruptions from the past, bursts” (Toni D'Angela, in his recent Raoul Walsh o dell'avventura singolare). Negritude is everywhere, in the disillusioned epic in which “freedom is a white word”, as is the idea of defeat, “because no one can escape who he is”: neither the Southern negroes freed by the Yankees nor the former slave owners. But there is such Walshian sweetness in that embrace by the placid river, the boat waiting, the last adventure, with time run out, offered to his old hero/star/alter ego... Gone with the Wind's ending was ebullient defy; Band of Angels' is pure consolation (and I'm saying it with the maximum reverence for this marvelous word).

Paola Cristalli



IL CIELO È VOSTRO IL CINEMA DI JEAN GRÉMILLON

The Sky Is Yours. The Cinema of Jean Grémillon

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh

Jean-Alexandre-Louis-Eugène Grémillon nacque a Bayeux, nel Calvados, il 3 ottobre 1901. Morì a Parigi il 25 novembre 1959, lo stesso giorno in cui moriva Gérard Philipe, schiacciante coincidenza che autorizzò la stampa a riservare alla sua scomparsa un'attenzione molto sobria. Nella sua troppo breve vita Grémillon ha alternato film documentari e film di finzione, e più di chiunque altro ha sofferto i limiti imposti dalle produzioni; anche per questo, non ha avuto la fortuna che il suo talento meritava.

Può sembrare assurdo oggi parlare di probità, di dignità, di fermezza morale. Tuttavia, sono queste le qualità cui Grémillon si è sempre attenuto. No, non era un tipo *divertente*, ed è forse questo il solo rimprovero che gli possa esser mosso. Ma attenersi a un'etica, in seno a una professione che con l'etica poco ha a che fare, richiede certamente un fondo di serietà. Grémillon era serio anche perché aveva a cuore le cose: le questioni sociali, la conservazione dei film, il proprio rigore professionale. E non ha mai permesso che le sue contraddizioni, che fossero politiche sessuali o professionali, compromettessero la sua lucidità.

Quale sollievo, quale felicità si prova nel vedere come un vero artista sapesse accettare dei *lavori su commissione*, che non considerò mai indegni: fare il proprio mestiere, quali che siano gli strumenti di cui si può disporre, non è mai cosa indegna. In che modo uno se la cava, questo si può essere oggetto di giudizio.

Come se la cavava Grémillon, quando non aveva dalla sua parte il motore potente dell'ispirazione? Seguendo il tracciato del racconto, attenendosi ai fatti senza risparmiare la leggenda, e stando ben attento a valorizzare la recitazione degli attori, che circondava d'una tecnica affettuosa, leggera eppure assai presente.

E come se la cavava quando si trovava invece su un terreno familiare, quando parlava d'amore per esempio, o della passione, o della vertigine, o della follia che qualche volta, per semplificare, chiamiamo Destino? Procedeva, allora, con il massimo scrupolo: spazzando via quei giudizi sommari che forse onorano l'oggettività, ma avviliscono il cuore. Ciò che esigeva da se stesso, era l'inquietudine: un'inquietudine comunicativa che non poteva, non doveva dissiparsi. Consolazione inutile che confina con la vigliaccheria: ecco quel che Grémillon pensava di ogni ritorno *in extremis* all'ordine morale. [...]

I suoi film, calmi e sereni senza affettazione, intonano un inno continuo alla vita, organizzano omaggi discreti ma costanti alla passione, descrivono le piccole gioie stupide eppure essenziali che ci procura l'amicizia, e i grandi sentimenti generati dal conflitto tra il dovere e le aspirazioni personali. Rassegnato ma fiero, Grémillon si è costantemente impegnato a dimenticarsi di sé (e con quale generosità), a perdersi nei suoi personaggi, negli universi che ha saputo svelarci con una macchina da presa attenta e vibrante. E tuttavia mentre scorrono i suoi film, mai mediocri, mai mercantili, mi sembra che si possa sentire qua e là qualcosa come il suono di un'armonica lontana, come il richiamo sgomento di un uomo che grida: aiuto.

Paul Vecchiali

Jean-Alexandre-Louis-Eugène Grémillon was born in Bayeux, Calvados, on October 3, 1901. He died in Paris on November 25, 1959, the same day that Gérard Philipe passed away, a shocking coincidence that led to very sober press coverage of his death. In his too short life Grémillon alternated between documentaries and fictional films, and suffered more than anyone else the limits placed on him by production, which is another reason why he did not receive the acclaim his talent deserved.

It may seem ridiculous to talk about integrity, dignity, and moral solidity today. Nevertheless, these are the qualities that Grémillon always lived up to. No, he was not a funny guy, and this is probably the only thing he could be criticized for. Maintaining a sense of ethics in the midst of a profession that has very little to do with it undoubtedly requires a certain degree of seriousness. Grémillon was also serious because took things to heart: social issues, film preservation, professional precision. And he never allowed his own contradictions, whether political, sexual, or professional, compromise his lucidity.

What a breath of fresh air, what joy to see a true artist who knew how to accept commission work, which he never considered degrading: doing one's profession, using whatever tools available, is never degrading. How one does it, however, may be subject to scrutiny.

How did Grémillon do it when he did not have inspiration on his side? By following the story's layout, sticking to the facts without skimping on make-believe, and carefully making the best of each actor's performance, which he achieved with a technique that was affectionate, carefree, and present.

And how did he do it when he was in familiar territory, when, for instance, dealing with love, passion, vertigo, or insanity, which sometimes, for the sake of simplicity, we call Destiny? He proceeded with the utmost care: sweeping away those superficial judgments that perhaps do justice to objectivity but debase the heart. His demand on himself was restlessness: a communicative restlessness that could not, should not dissipate. Useless consolation that borders on cowardice: that is what Grémillon thought of every return in extremis to moral order. [...]

His calm, serene films without affectation are a continuous celebration of life, discreet but constant tributes to passion; they describe small, silly but fundamental moments of joy that create friendships and the powerful feelings that arise from the struggle between duty and personal aspirations. Resigned but proud, Grémillon worked consistently to forget himself (and with such generosity), to lose himself in his characters, in the worlds he revealed with his careful and vibrant camera. And yet while his films play – never mediocre or commercial – I feel I can hear in the background something like the sound of a harmonica, like a man calling out in distress: help.

Paul Vecchiali

CHARTRES

Francia, 1923 Regia: Jean Grémillon

■ F.: Georges Périnal. Mo.: Jean Grémillon.
Prod.: Service d'Information Documentaire par le Film ■ 35mm. L.: 288 m. D.: 13' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles

Prodotto nel 1923 dal SIDA (Service d'Information Documentaire par le Film), è il primo cortometraggio di Jean Grémillon che realizzò con l'apporto di Georges Perinal quale direttore della fotografia. Dieci minuti che esaltano la bellezza della cattedrale gotica del XIII secolo, della cittadina e del paesaggio circostante. Il film inizia mostrando il disegno perfetto della cattedrale che svetta nelle pianure della Beauce. Poi la macchina da presa ne percorre il corpo, varcando i portali e accarezzandone la facciata, le sculture che la adornano, le arcate, isolando la statua dell'angelo che si innalza sulla colonna, mentre il testo, con qualche abbandono lirico, commenta "Non si sa cosa ammirare di più... o le lunghe verticali che percorrono il cielo...", ossia i pilastri e le colonne che si ergono verso l'alto, "o l'angoscia universale che esprimono certe figure", alludendo ai bassorilievi dei santi dalle lunghe barbe, scolpiti nella facciata, con i volti emaciati dal travaglio spirituale, "o l'austera grandezza del simbolismo architettonico", la forma imponente ed elegante della cattedrale gotica che si impone nello spazio, "o il silenzio e la quiete che diffondono le vetrate". Poi la macchina da presa entra all'interno della cattedrale e si sofferma a contemplare il disegno delle vetrate e i giochi luministici fra interno ed esterno. In seguito il film si addentra nel piccolo mondo che circonda l'edificio e vediamo l'antico vescovado dei confessori delle regine di Francia, le vecchie case che si affacciano su strade e stradine. Quindi ci introduciamo all'interno di un antico edificio e non manca qualche breve quadretto di vita quotidiana – una donna che raccoglie acqua nel secchio da una fontana, le massaie che lavano i panni – per poi passare in rassegna i monumenti dedicati ai caduti della città e compiere un breve itinerario nei meandri della Chartres 'bassa', da cui traspare "la tranquillità serena delle vecchie città".

Roberto Chiesi

Chartres is the first short film by Jean Grémillon, shot with Georges Perinal's contribution as director of photography. Produced in 1923 by SIDA (Service d'Information Documentaire par le Film), it is a ten-minute review of the beauty of Chartres' thirteenth century gothic cathedral, the city itself, and the surrounding scenery. The film begins by revealing the perfectly formed cathedral that rises out of the Beauce valley. The camera then pans over the main body of the church, crossing the portals, caressing its façade and the sculptures that adorn it, focusing on the angel crowning the column, while the commentary, with some poetic license, states: "It's hard to decide what to admire more... the long vertical lines that travel across the sky..." that is, the pillars and the columns that reach skywards, "or the universal anguish transmitted by figurative representations", referring to the bas-reliefs of the bearded saints carved into the façade, their faces emaciated by spiritual suffering, "or the austere magnificence of the architectural symbolism", the imposing and elegant shape of the gothic cathedral with its commanding presence, "or the silence and the quiet that emanates from the stained glass windows". The camera then enters the cathedral and lingers on the design of the stained glass windows and the playful contrasts of outdoor and indoor lighting. Next, the film portrays the small world that surrounds the building, and we can see the old bishop's palace, once home to the confessors for the French queens, and old houses that overlook streets and alleys. The final camera take enters an old building with scenes of everyday life – a woman drawing water in a pail from a fountain, housewives washing clothes – the camera then moves to the memorials to the city's fallen heroes, and closes with a short stroll through the twists and turns of 'low' Chartres illustrating the "serene tranquility of old cities".

Roberto Chiesi

[ESSAIS AU BORD DE LA MER]

Francia, 1926 Regia: Jean Grémillon

■ F.: Lucien Le Saint ■ 35mm. L.: 68 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ■ Da: Musée de l'Élysée e Cinémathèque

Suisse ■ Restauro e montaggio eseguiti nel 2004 con il sostegno di Memoriav, Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland / Restoration and editing done in 2004, with the financial support of Memoriav, Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland

[CASTING ELLA MAILLART]

Francia, ca. 1926 Regia: Jean Grémillon (?)

■ F.: Lucien Le Saint (?). ■ 35mm. L.: 58 m. D.: 2' a 22 f/s. Bn ■ Da: Musée de l'Élysée e Cinémathèque Suisse ■ Restauro e montaggio eseguiti nel 2004 con il sostegno di Memoriav, Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland / Restoration and editing done in 2004, with the financial support of Memoriav, Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland

Ella Maillart (Ginevra 1903-1997) visse una vita indipendente, viaggiando, scattando fotografie e scrivendo. Tra i suoi film in 16mm girati in Afghanistan (1939), India (1940 e 1957) e Nepal (1951) è stato ritrovato un rullo in formato 35mm, "Ella Maillart de Jean Grémillon", contenente immagini della giovane Ella e prove di ripresa realizzate nel 1926 sulla costa dell'Ile de Groix, in vista di *La Croisière de L'Atalante* di Grémillon. Maillart, che era una campionessa di vela, e la sua migliore amica Miette de Saussure (futura moglie di Henri Seyrig e madre di Delphine), skipper e proprietaria della barca *L'Atalante*, progettavano di attraversare l'Atlantico e di finanziare la spedizione facendola filmare da Grémillon. Restaurati e rimontati nel 2004, i pochi minuti di "Ella Maillart de Jean Grémillon" rievocano queste persone straordinarie e le loro vite.

*Ella Maillart (Geneva 1903-1997) lived an independent life, travelling, taking photographs and writing. Among the 16mm films she made in Afghanistan (1939), India (1940 and 1957) and to Nepal (1951), a 35mm reel labelled "Ella Maillart de Jean Grémillon" was discovered. It contained a few shots of Ella in her youth, as well as unedited test shots taken in 1926 on the coast of Ile de Groix, in preparation for *La Croisière de L'Atalante*. Maillart, a champion sailor, and her best friend Miette de Saussure –*

who would become Mme Henri Seyrig and mother of Delphine and was skipper and owner of the clipper L'Atalante – planned to sail to the Pacific and finance the expedition by having it filmed, by Grémillon, and distributing the film. Restored and re-edited in 2004, the few minutes of "E.M. de J.G." are a link to amazing personalities and their lives.

MALDONE

Francia, 1927 Regia: Jean Grémillon

■ T. alt.: *Olivier Maldone*. Scen.: Alexandre Arnoux. F.: Georges Périnal, Christian Matras. Mo.: Emmanuel Nicolas, Henriette Pinson. Scgf.: André Barsacq. Mu.: Marcel Delannoy, Jacques Brillouin su temi di Maurice Jaubert, Claude Debussy, Jean Grémillon, Érik Satie, Darius Milhaud, Arthur Honegger. Int.: Charles Dullin (Olivier Maldone), Marcelle Charles Dullin (Missia), Geymond Vital (Marcellin Maldone), André Bacqué (Juste Maldone), Georges Seroff (Léonard), Roger Karl (Lévigé), Annabella (Flora Lévigé), Génica Athanasiou (Zita), Edmond Beauchamp (lo zingaro), Daniel Lecourtois (un ballerino), Isabelle Kloukowski (la zingara), Mathilde Alberti (la droghiera), Lucien Arnaud (un viaggiatore), Gabrielle Fontan (la contadina), Charles Lavielle (il contadino). Prod.: Société des Films Charles Dullin. Pri. pro.: 29 febbraio 1928 ■ 35mm. L.: 1857 m. D.: 90' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Il distributore decise di tagliare un terzo del film, che fu così ridotto da 4.200 a 2.800 metri. È oggi la sola versione che ci rimane, e che è stata brillantemente restaurata da Les Archives du Film per impulso soprattutto di Arte France. Questo restauro beneficia di una nuova registrazione delle musiche scelte per la 'prima' dallo stesso Jean Grémillon, musiche preesistenti e originali il cui elenco può sembrare disparato; ma la loro unità, dovuta agli arrangiamenti, dona al film una coerenza supplementare, e la loro successione permette anche cambiamenti di ritmo molto significativi. Il cineasta effettua anche a tratti un doppio lavoro di lettura del film attraverso la musica perché questa, a due riprese, nelle sequenze di ballo simmetriche (il ballo popolare della Saint-

Jean, il ballo chic in frac di una serata in un cabaret), svolge sia una funzione diegetica [...] sia di commento all'azione, come è proprio di ogni musica da film. Un uso così intelligente della musica all'epoca del cinema muto [...] non sorprende, quando si conosce il percorso musicale del cineasta, che aveva cominciato col guadagnarsi la vita accompagnando film muti al pianoforte e che compose da solo la musica dei suoi ultimi film, tutti documentari.

Anche se il cinema muto ha raggiunto la maturità alla fine degli anni Venti [...], è possibile immaginare che la complessità narrativa del film, che adotta abbondantemente il montaggio alternato (da sequenza a sequenza, ma anche da inquadratura a inquadratura) e flashback, e la sua trasgressione sociale (il rifiuto del protagonista di essere un proprietario borghese, la nostalgia di quando era un bracciante, il rifiuto del decoro borghese del matrimonio, l'attrattiva dell'erotismo carnale della bohème) abbiano potuto innescare delle reazioni negative o delle incomprensioni. [...] Maldone intraprende il suo percorso tra il dominio familiare, basato sui privilegi di classe, che ha rifiutato, e gli spazi umili, come quelli del canale di Briare che ha scelto per condurvi la sua vita. [...] Tutta la dinamica del film si esprime in questo rapporto sociale costantemente percorso in un senso o nell'altro e attraverso una regia che, in modo virtuoso, esprime la totalità dello spazio definito dai punti di vista della *plongée* e della *contre-plongée*.

Hubert Niogret, *Maldone. Ton ennemi est en toi*, "Positif", n. 494, aprile 2002

The distributor decided to cut a third of this film, and so it was reduced from 4,200 to 2,800 meters. Today, this shortened version is the only one that survives, and it was brilliantly restored by Les Archives du film mainly thanks to Arte France. This restored work benefits from new recordings of the music chosen for the first screening by Jean Grémillon himself. At first glance, these pre-existing and original pieces might appear disparate, but their unity, a result of the arrangements, imbues the film with cohesiveness, and the movement from one piece to the next gives the film a dynamic rhythm. At times, the filmmaker uses mu-

sic to provide a dual reading of Maldone. In fact in two instances, in the symmetric dance sequences (the traditional dance of Saint-Jean, and at the chic black tie event at a cabaret), the music performs both a narrative function [...] as well as a commentary on the action, as music in a film should. Such a smart use of music in the era of silent film [...] is not surprising considering the musical background of the filmmaker. Grémillon began his career by playing background piano for silent films, and he himself composed the music for his later films, all documentaries.

Even though silent film reached its maturity towards the end of the 20s [...], it is possible to imagine that the narrative complexity of film, which relies heavily on alternating editing (from sequence to sequence, but also from shot to shot) and flashback, and the film's socially subversive elements (refusal of the protagonist to be a bourgeois owner, nostalgia for his time as a field hand, refusal of the bourgeois propriety of marriage, the attractiveness of the bohème's carnal eroticism) drew criticism and led to misinterpretation. [...] Maldone straddles a family context based on class privileges that he rejects and humble locations such as the Briare canal where he chooses to live. [...] The film's entire dynamic is centered on this social tension constantly explored from one side followed by a view of the other through masterful directing that encompasses the full spectrum from high angle shot to low angle shot.

Hubert Niogret, *Maldone. Ton ennemi est en toi*, "Positif", n. 494, April 2002

GARDIENS DE PHARE

Francia, 1929 Regia: Jean Grémillon

■ Sog.: dall'opera teatrale omonima di Paul Autier e Paul Cloquemin. Scen.: Jacques Feyder. F.: Georges Périnal. Mo.: Jean Grémillon. Scgf.: André Barsacq. Int.: Paul Fromet (Bréhan padre), Geymond Vital (Yvon Bréhan), Génica Athanasiou (Marie), Gabrielle Fontan (la madre di Marie). Prod.: Société des Films du Grand Guignol. Pri. pro.: 25 settembre 1929 ■ 35mm. L.: 1636 m. D.: 72' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo



Gardiens de phare è in origine la versione filmica di una pièce di successo di Autier e Cloquemin, appartenente al repertorio del Grand Guignol. Albert Décamps ricorda in apertura della sua rimarchevole analisi la professione di fede di Jacques Feyder che ne scriverà la sceneggiatura e l'adattamento: "Lo schermo che reclama delle immagini e non delle parole può esigere una rielaborazione totale del soggetto, può imporre all'adattatore la necessità di creare delle immagini che in apparenza sono molto lontane da quelle che, in una forma letteraria, si trovano nel libro o nella pièce... Il dinamismo straordinario del cinema, la sua estrema mobilità nel tempo e nello spazio autorizzano anche il cineasta a modificare l'ordine del movimento e dell'azione... Tutto gli è permesso dacché è in gioco la perfezione visiva della sua opera. Il cineasta che traduce visivamente un'opera letteraria non ha che uno scopo, fare del cinema, fare un film. Deve rifiutare ogni altra considerazione: il contrario è una confessione d'impotenza da parte sua".

Nella fattispecie, si vede subito che il cinema ha potuto farci vedere quello che non è raccontato nella pièce, ma l'essenziale, per i nostri occhi, è che il dramma sia fortemente calato in un quadro marino. La sorte dei personaggi qui – come più tardi in *Lumière d'été* – sembra iscritta nel paesaggio. Dall'inizio il mare, le dune, il faro impongono una presenza magica che fa del luogo una sorta di trappola. Questi connotati visivi sono al centro del film e gli altri – in particolare la luce riflessa sulle lame di vetro della lanterna del faro – hanno senso estetico e drammatico proprio perché legati alla scenografia. Il mare, il faro definiscono spazialmente e moralmente una solitudine ed è l'espressione iniziale e costantemente rinnovata della solitudine che crea il tragico, come sottolinea Albert Décamps: "Ciò che ci sconvolge, che ci colpisce al più profondo di noi stessi, è innanzitutto la solitudine di due uomini, e la loro impotenza che deriva da questa solitudine. Quale che sia la definizione che si attribuisce alla situazione in cui si trovano, che si invochi il destino, la fatalità, un concorso di circostanze, una volontà malefica ostinata a perderli, il dramma che vivono nasce dal loro isolamento. Ciò che è tragico, non è che il figlio sia stato morso da un cane rabbioso,

è che essendo stato morso, si trovi in condizioni tali da essere privato di qualsiasi soccorso. Non può comunicare con la terraferma, e anche se potesse, la tempesta impedirebbe che si possa soccorrerlo. È tragica la sua presa di coscienza del male che lo divora e gli sforzi impotenti che tenta per dominarsi".

Henri Agel, *Jean Grémillon*, Lherminier, Paris 1984

Originally, Gardiens de phare is the film version of a successful play by Autier and Cloquemin from the "Grand Guignol" repertoire. In the first pages of his remarkable analysis, Albert Décamps recounts the credo of Jacques Feyder, who would eventually write the film's screenplay and adaptation: "The screen requires images, not words, and therefore might demand a total revision of the character. This can force the screenwriter to create images that are apparently very distant from their literary form in the book or the play... The extraordinary dynamism of film, its extreme mobility through time and space, also allow the filmmaker to modify the order of movement and action... The filmmaker must exercise the freedom to move away from a literal interpretation, the visual perfection of his work is in play. The filmmaker who visually interprets a literary piece has only one goal: making cinema, making a film. He must refute any other consideration: otherwise he admits his own impotence".

*More specifically, it is immediately obvious that cinema can demonstrate what is not narrated in the play. In this case the essential visual aspect is that the drama is firmly anchored in a seaside setting. The fate of the characters in this film – as will be later in *Lumière d'été* – appears to be engraved in the landscape. From the very beginning the sea, the dunes, and the lighthouse command a magical presence that transforms the location into a confined space. These visual characteristics are central to the film while the others – particularly the light reflected on the blades of glass of the lantern in the lighthouse – acquire an esthetic and dramatic tone precisely because they are tied to the set design. The sea and the lighthouse define a solitude that is both spatial and moral and are the initial and constantly reiterated expression of a soli-*

tude that creates tragedy. As Albert Décamps remarks: "What shocks us, what strikes at the very core of our being, is first of all the solitude of two beings, and their total impotence deriving from this solitude. Whatever the cause cited for their situation, whether destiny, fate, a combination of circumstances, or an evil force plaguing them, the drama they are living stems from their isolation. What is truly tragic is not that the son was bitten by a rabid dog, but rather that having been bitten he finds himself in a situation without any possibility of being rescued. He cannot communicate with the mainland, and even if he could, the storm would prevent any rescue attempt. What is also tragic is his awareness of the illness eating away at him and his unsuccessful attempts to control himself.

Henri Agel, *Jean Grémillon*, Lherminier, Paris 1984

L'ÉTRANGE MONSIEUR VICTOR

Francia-Germania, 1938

Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Lo strano signor Vittorio*. Scen.: Albert Valentin, Charles Spaak. Dial.: Charles Spaak, Marcel Achard. F.: Werner Krien. Scgf.: Willy Schiller, Otto Hunte. Mu.: Roland Manuel. Su.: Antoine Archimbaud. Int.: Raimu (Victor Lagardanne), Madeleine Renaud (Madeleine), Pierre Blanchard (Bastien Robineau), Viviane Romance (Adrienne), Marcelle Géniat (la madre di Lagardanne), Odette Roger (Marie). Prod.: UFA/ACE. Pri. pro.: 4 maggio 1938 ■ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

La sceneggiatura di Albert Valentin, astuta nelle sue premesse e ben costruita, possiede alcune inverosimiglianze che sarebbero senza dubbio imbarazzanti se Jean Grémillon non avesse trattato il film con quella grande umanità che rende tutto spontaneo. È senz'altro la qualità dei più grandi saper fare accettare qualsiasi cosa come se le incoerenze del racconto appartenessero ai personaggi, come se facessero parte del loro fatale destino. [...]

Grémillon posa sui personaggi ordinari del film uno sguardo attento e pieno di rispetto. Tanto e così acutamente che, in questa



L'Étrange Monsieur Victor

avventura criminale dove tutto condanna il buon signor Victor, commerciante di giorno e ricettatore di notte, alla fine non si sa più bene chi siano le persone perbene e chi i mascalzoni. Viviane Romance, che trova uno dei suoi ruoli migliori, se non il migliore, incarna con eleganza una Adrienne sicura del proprio fascino ma fedele ai principi essenziali della morale. Blanchar, rimarchevole nella sofferenza e nella carica emozionale, trova la giusta misura fra l'aria febbrile, sua maschera

abituale, e la rassegnazione che lascia trasparire senza bisogno di recitare. Madeleine Renaud, come donna sacrificata che finisce per scaricare un marito diventato imbarazzante dopo aver scoperto l'amore, si cala in questo personaggio ambiguo con una naturalezza inquietante. [...] Quanto a Raimu, non lo si era mai visto così tragico, se non forse in *L'Homme au chapeau rond* di Pierre Billon. E se, a tratti, i suoi tic riaffiorano – favoriti da dialoghisti complici – sono da mettere

sul conto di un personaggio in trappola, oppresso da paura e rimorsi, sentimenti che prima gli erano estranei. In questo film raggiunge l'apice della sua espressività. Ma bisognerebbe menzionare tutte le inquadrature, sorprendersi del modo in cui Tolone è stata ricostruita negli studi di Berlino senza che perdesse la sua vitalità. A questo proposito, Grémillon, il bretonenormanno, rende un superbo omaggio alla città in quella che è la più bella inquadratura del film: Robineau (Pierre Blanchar) che è evaso dalla prigione, ritorna dalla parte del monte Faron e, mentre avanza, la macchina da presa che lo accompagna scopre la rada in tutta la sua profondità. Ci sono film che vi rendono felici. Ce ne sono altri che, in più, vi appagano per la loro complessità, per la loro intelligenza (mai ostentata) e anche per il loro rigore. Dei film, liberi, che ci provocano delle emozioni pure.

Paul Vecchiali, *L'Encinélopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil 2010

Albert Valentin's screenplay, astute in its premise and solidly built, contains several far-fetched ideas that would have been embarrassing if Jean Grémillon had not treated the film with his sense of humanity that makes everything seem spontaneous. Undoubtedly the greatest directors know how to take on any work, as if the story's inconsistencies were simply a part of the characters, as if a component of their fate. [...]

Grémillon depicts the ordinary characters of the film with great respect and attention. He does this to such a degree that in this crime adventure where everything points to Victor, a respectable merchant by day and a fence by night, by the end of the film it is not clear which side the good people are on and which the villains. Viviane Romance, who performs in one of her better roles, if not best, elegantly plays Adrienne who is confidently aware of her own charms but is also faithful to basic moral principles. Blanchar, whose suffering and emotional power are remarkable, perfectly balances his usual guise of feverish excitement with resignation that he shows instead of acts. Madeleine Renaud, as a woman of sacrifice who ends up leaving her husband who has become an embarrassment now that she has found love,

dons this character with uncanny simplicity. [...] As for Raimu, he had never been so tragic except perhaps in L'Homme au chapeau rond by Pierre Billon. And if, at times, his tics resurface, tics exploited by servile dialogue writers, they are to be explained by a character caught in a trap, oppressed by fear and remorse, feelings that were once foreign to him. In this film he is his most expressive. The camerawork is also worth mentioning along with how admirably the vitality of Toulon was recreated in the studios of Berlin. In fact, Grémillon, a Breton-Norman, pays superb tribute to the city in what is the most beautiful shot of the film: Robineau (Pierre Blanchar), who just escaped from jail, returns to the area around Mont Faron, and while he moves forward the camera accompanying him reveals the vast harbor. There are films that make you happy. There are others that, in addition,

give you a sense of satisfaction for their complexity, intelligence (which is never ostentatious), and demands. Open films that make us feel pure emotions.

Paul Vecchiali, L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre, Éditions de l'œil, Montreuil, 2010.

GUEULE D'AMOUR

Germania-Francia, 1937

Regia: Jean Grémillon

■ Sog.: dal romanzo omonimo di André Beucler. Scen.: Charles Spaak. F.: Günther Rittau. Mo.: Jean Grémillon. Scgf.: Max Mellin, Hermann Asmus. Mu.: Lothar Brühne. Int.: Jean Gabin (Lucien Bourrache, detto 'Gueule d'Amour'), Mireille Balin (Madeleine), René Lefèvre (René), Marguerite Deval (Madame Courtois), Jane Marken (Madame Cailloux), Jean Aymé (il

cameriere), André Carnège (il capitano), Henri Poupon (Monsieur Cailloux), Pierre Magnier (il comandante), Pierre Etchepare (il padrone dell'albergo), Lucien Dayle (un cliente), André Siméon (il titolare del ristorante), Paul Fournier (un cliente), Maurice Baquet (il soldato malato). Prod.: U.F.A., Alliance Cinématographique Européenne. Pri. pro.: 15 settembre 1937 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa Distribution

Dopo *La Petite Lise* e *Daïnah la métisse* (1931), Grémillon ritornò a collaborare con Charles Spaak per l'adattamento di un romanzo di André Beucler, *Gueule d'amour* (1926), incentrandolo sulla coppia già consacrata da *Pépé le Moko*, Jean Gabin e Mireille Balin. Anche grazie alla presenza dei due divi, il film divenne uno dei rari successi di pubblico della carriera di Grémillon. Gabin impersona Lucien Bourrache, sottufficiale del corpo militare degli Spahis



Gueule d'amour

(le truppe coloniali francesi), soprannominato 'Gueule d'amour' per il suo magnetismo di seduttore. In stanza a Orange fa strage di cuori e suscita l'ammirazione dell'amico e collega René. Ma quando a Cannes incontra la sfuggente Madeleine, è lui a essere sedotto e a farsi sottrarre diecimila franchi di eredità. Dopo avere lasciato l'esercito ed essersi impiegato come tipografo, ritrova Madeleine a Parigi e scopre che conduce una vita agiata, mantenendo anche la madre parassita. Lucien diviene il suo amante e se ne innamora al punto da sottomettersi ai suoi capricci. Ma finirà per essere messo alla porta dalla stessa Madeleine, che non vuole contrariare il ricco protettore. Ritrattosi a Orange dove si riduce a gestire un bistrot di campagna, Bourrache scopre che Madeleine lo è venuta a cercare e sta ingannando René, innamoratosi di lei. L'ultimo incontro fra Madeleine e Lucien avrà un esito tragico.

Nel passaggio dal romanzo al film, Spaak modellò il personaggio sulla fisionomia di Gabin, ma senza attenuarne la vulnerabilità. Come ha notato Ginette Vincendeau, è soprattutto il personaggio di Madeleine a cambiare dalle pagine al film, perdendo la fisionomia di donna emancipata e 'moderna' a favore di una femme fatale delineata non senza accenti misogini un po' datati. Ma il fascino del film risiede soprattutto nel racconto di un processo di seduzione come vampirismo e spirale distruttiva e degradante, che, a sorpresa, trascina un *toumber des femmes*, spogliandolo del narcisismo, delle ambizioni personali e del proprio vitalismo. Fra il sedotto e la seduttrice agisce anche la differenza di classe che allude alla contrapposizione fra città e provincia. 'Gueule d'amour', perduta la divisa fiammante, perde l'identità (si pensi alla sequenza in cui, ritornato nel bistrot di Orange, non viene riconosciuto) e precipita in una depressione che culmina nella deriva omicida e nell'abbandono della dignità (da antologia il finale in cui Gabin, in lacrime, esprime una fragilità inedita).

Roberto Chiesi

After La Petite Lise and Daïnah la métisse (1931), Grémillon resumed his collaboration with Charles Spaak for an adaptation of an André Beucler novel, Gueule d'amour (1926), focusing it on the cou-

ple already baptized by Pépé le Moko: Jean Gabin and Mireille Balin. Thanks in part to the two stars, the film became one of the rare audience successes of Grémillon's career. Gabin played Lucien Bourrache, a petty officer of the Spahis (the French colonial troops), nicknamed 'Gueule d'amour' for his seductive magnetism. Based in Orange, he breaks multiple hearts and is admired by his friend and colleague René. But when he meets the elusive Madeleine in Cannes, he is himself seduced and robbed of ten thousand francs of inheritance. After leaving the army and beginning work as a printer, he finds Madeleine in Paris again and discovers she is living the high life, able to maintain even her parasitic mother. Lucien becomes her lover and falls in love with her to the point of submitting to her whims. In the end Madeleine leaves him, not wanting to upset her rich patron. Back in Orange, where he is reduced to managing a country bistrot, Bourrache discovers that Madeleine has come to find him and is betraying René who has fallen for her. The last meeting between Madeleine and Lucien ends in tragedy.

In the adaptation from novel to film, Spaak modeled the character on the features of Gabin, but without lessening his vulnerability. As Ginette Vincendeau noted, it is Madeleine's character that changes most from novel to film, losing the features of an emancipated 'modern' woman in favor of a femme fatale, with some dated misogynistic tendencies. But the appeal of the film rests primarily on the narrative of seduction as vampirism, a destructive and degrading spiral that surprisingly drags down a womanizer, cleansing him of his narcissism, his personal ambitions, his own vitality. The class difference between seducer and seduced plays a role as well and hints at the juxtaposition of city and suburb. 'Gueule d'amour', having lost his flashy uniform, loses his identity as well (like the scene when he returns to the bistro of Orange and no one recognizes him) and falls into a depression that ends in homicidal tendencies and the abandonment of dignity (in the remarkable conclusion, Gabin, tearfully expresses a rare moment of fragility).

Roberto Chiesi

REMRQUES

Francia, 1939-41 Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Tempesta*. Sog.: dal romanzo omonimo di Roger Verceel. Scen.: Jacques Prévert, André Cayatte, Roger Verceel, Charles Spaak. F.: Armand Thirard. Mo.: Yvonne Martin. Scgf.: Alexandre Trauner. Mu.: Roland Manuel. Su.: Joseph de Bretagne. Int.: Jean Gabin (il capitano André Laurent), Madeleine Renaud (Yvonne Laurent), Michèle Morgan (Catherine), Charles Blavette (Tanguy), Jean Marchat (Marc), Nane Germon (Renée Tanguy), René Bergeron (Georges), Henri Poupon (dottor Maulette), Anne Laurens (Marie Poubennec), Marcel Duhamel (Pierre Poubennec), Henri Pons (Roger), Sinoël (l'armatore), Fernand Ledoux (Kerlo), Alain Cury (marinaio del Mirva), Jean Dasté, Marcel Pérès. Prod.: SEDIF. Pri. pro.: 27 novembre 1941 ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse per concessione di MK2

Cosa c'è di più semplice, in apparenza, della storia del marinaio André Laurent, padrone di un rimorchiatore, che trascorre la sua vita fra il mare e sua moglie, la fragile Yvonne? Cosa c'è di più anodino di una coppia unita che si disfa per stanchezza? Cosa di più banale di un'avventura extraconiugale? Sì, André incontra Catherine, portata dalla tempesta mentre era intrappolata in una nave in pericolo. E tutto precipita. Ma il Destino veglia: Yvonne muore, Catherine se ne va. Dagli scintillii luminosi nell'acqua fino agli incanti finali che attirano André verso la sua barca per andare di nuovo in mare a salvare altre navi, il film non cessa, inquadratura per inquadratura, di attingere alle emozioni più alte, di battere come batte un cuore, anche affaticato, anche logorato al punto da non poter più assolvere le sue funzioni. Come il cuore di Yvonne. [...] *Remorques* è un film d'amore sull'Amore, profondo, violento, crudo. I sentimenti vi sono espressi frontalmente con, quale unico *décalage*, una poesia sarcastica che denuncia l'infelicità sfidandola. Dietro, non molto lontano, vibra una sorta di opera lirica dove si instaura la Parabola, evidentemente sostenuta dalla musica e che si articola intorno a un tema fortemente originale: il Richiamo. Il film si apre su un bagliore: la luce freme nell'acqua, tutto è calmo. [...] Il marinaio ha due donne. Una che cova e tutela, passiva e paziente.



L'altra, il Mare, attiva ed esigente. L'una che attende. L'altra che non può attendere. Il marinaio vive fra le due donne, trattenuto da una, richiamato dall'altra. Il Richiamo è quindi quest'altra, è anche il lavoro potenziale (niente è mai semplice in Grémillon). Andare verso il mare significa assicurare la sussistenza materiale dell'una, ingannandola con l'altra. Ed è in effetti dal mare che arriva Catherine. Dal mare e dall'inferno. Quando lei decide di lasciare la nave in pericolo e suo marito, risuona una sirena perfettamente sincrona con quanto accade [...]. Mentre il Mare, l'Inferno e Catherine reclamano Gabin, la Morte reclama Madeleine Renaud. La coppia che ci è stata presentata come esemplare si vede tirata tra queste rappresentazioni: Mare, Morte, Amore. Allitterazione sintomatica che porta in sé le sue proprie contraddizioni. Mare, fonte di vita. Morte, volto occulto della Vita. Amore che sostiene e genera la Vita... i segni [...] concernono sia il suono che l'immagine: controluce violenti e dolorosi dove si mescolano l'acqua e il fuoco. Illuminazione del viso della Morgan e del suo sorriso in uno scoppio di tuono dove la bellezza esacerbata è minacciata... rumori di tacchi nella villa vuota... squilli di telefono... Tutte musiche annunciatrici che non dipendono dal Destino ma suonano come una tragedia epurata anche se selvaggiamente devastatrice. Opposizione grandiosa fra il mito Gabin-Morgan, la Sirena e il Marinaio, e il quotidiano. Paul Vecchiali, *L'Encinélopédie. Cinéastes 'français' des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil 2010

What could be simpler than the story of the sailor André Laurent, the owner of a tugboat who divides his life between the sea and his wife, the delicate Yvonne? And what could be more insipid than a couple splitting up out of weariness? What could be more banal than an affair? Yes, André encounters Catherine, brought in by a storm after being trapped on a ship in distress, and everything begins to fall apart. But fate dictates: Yvonne dies, Catherine departs. From the water's bright reflections, to the final spells that lure André toward his boat to go back out to sea and save more ships, the film, take after take, continues to evoke deep emotions. It beats like a heart, albeit a tired one,

worn out to the point of no longer being able to perform its basic functions. Just like Yvonne's. [...]

Remorques is a love film about Love. Deep, violent, raw. Emotions are expressed head-on, with the only exception being a sarcastic poem that questions and criticizes unhappiness. Not far off in the background a sort of lyrical opera where the Parable introduced vibrates, clearly supported by music and articulated around an original theme: the Summoning. The film opens with flare: lights quiver on the water, everything is calm. [...] The sailor has two women. One, he nurses and protects. The other, is the Sea, busy and demanding. One waits, one can't wait. The sailor lives between the two women, held back by one, summoned by the other. The 'summoning' therefore is represented by the sea, which also represents his potential livelihood (nothing is ever simple in the work of Grémillon). To go to the sea means assuring the livelihood of one woman, while betraying her with the other. And Catherine, in fact, comes from the sea. From the sea and from hell. When she decides to leave both the ship and her husband, a siren rings timed perfectly with the action [...]. While the Sea, Hell, and Catherine call to Gabin, death claims Madeleine Renaud. The exemplary couple is torn between these representations: Sea, Death, Love, a trilogy that epitomizes contradictions. The Sea, a source of Life. Death, the dark side of Life. Love that nurtures and generates Life... the references [...] relate to both sound and images: violent and painful backlit shots where water mixes with fire. The lighting on Morgan's face and her smile during a flash of thunderbolt where exasperated beauty is threatened... the sound of heels walking in an empty villa... a phone ringing... all are a sort of heralding music that does not depend on Fate but rather signals a muted but savagely destructive tragedy. There is a spectacular contrast between the mythical Gabin-Morgan, the Siren, the Sailor, and the everyday.

Paul Vecchiali, *L'Encinélopédie. Cinéastes 'français' des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil 2010

LUMIÈRE D'ÉTÉ

Francia, 1942 Regia: Jean Grémillon

■ Scen., Dial.: Jacques Prévert, Pierre Laroche. F.: Louis Page. Mo.: Louissette Hauteceur. Scgf.: Max Douy su bozzetti di André Barsacq e Alexandre Trauner. Mu.: Roland Manuel. Su.: Jean Monchablon. Int.: Madeleine Renaud (Cri-cri), Pierre Brasseur (Roland), Madeleine Robinson (Michèle), Paul Bernard (Patrice), Georges Marchal (Julien), Marcel Lévesque (Monsieur Louis), Léonce Corne (Tonton), Charles Blavette (Vincent), Jane Marken (Louise Martinet), Henri Pons (Amédée), Gérard Lecomte (Dany), Raymond Aimos (Ernest), Josette Paddé (donna al ballo mascherato), Georges Yvon (un operaio). Prod.: Films André Paulvé. Pri. pro.: 26 maggio 1943 ■ DCP. D.: 112'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française e SNC – Société Nouvelle de Cinématographie ■ Restaurato da / Restored by Cinémathèque française in collaborazione con / in collaboration with SNC – Société Nouvelle de Cinématographie

Con *Lumière d'été*, Grémillon propone una nuova variazione sul tema della coppia, soggetto centrale del suo cinema dopo *Gueule d'amour*. L'opposizione tra vita privata e vita sociale sviluppata in *Remorques* passa in secondo piano dietro la contraddizione fra desiderio di possesso e bisogno di libertà che esacerba la relazione amorosa. Come in *L'Étrange Monsieur Victor* e *Remorques* si ritrova il confronto fra una vecchia coppia, più o meno logorata, e una coppia che si sta formando. Ma la molteplicità dei personaggi di primo piano permette di costruire altre figure di coppia che sono altrettante variazioni fra questi due poli, e il racconto stesso conduce a una serie di modifiche nella composizione di queste figure. [...] Tranne l'episodio finale, il solo evento drammatico ha avuto luogo prima che inizi il racconto: si apprende che Patrice ha ucciso sua moglie e che ha contraffatto l'omicidio mascherandolo da incidente di caccia, con la complicità di Christiane. L'intrigo di *Lumière d'été* può riassumersi in una serie di cambiamenti nella composizione delle due coppie di partenza; le peripezie corrispondono ai diversi tentativi di nuove unioni, di cui alcune falliscono e una sola alla fine si stabilizza. Nessuna di queste coppie è 'legittima', il che favorisce



Lumière d'été

i cambiamenti, ma ciò non può mancare di sorprendere nel clima morale molto pesante del regime di Vichy. Contrariamente a *L'Étrange Monsieur Victor* e a *Remorques*, la formazione e la dissoluzione delle figure di coppia sfuggono alla problematica dell'adulterio: la morale sociale svanisce dietro la morale individuale, il che dona una tonalità stranamente moderna a questo film.

Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, Meridiens Klincksieck, Paris 1989

With Lumière d'été, Grémillon proposes a new spin on the couple, which became his central theme after Gueule d'amour. The tension between private and social life created in Remorques takes a backseat

to the contradiction between the desire to possess and the need to be free that characterizes love relationships. Just as in L'Étrange Monsieur Victor and Remorques there is the contrast of an old couple, whose rapport is more or less tattered, and a new couple that is just forming. But the wealth of main characters allows the creation of additional sets of couples with many variations between these two poles, and the plot itself leads to a series of modifications to the composition of these sets. [...] Except for the finale, the only other dramatic event occurred prior to the beginning of the story: the audience learns that Patrice has killed his wife and has hidden the murder behind the façade of a hunting accident, with Christiane's help. The plot of Lumière

d'été can be summarized as a series of changes in the composition of the two initial couples; the vicissitudes correspond to various attempts at the creation of new unions, some of which fail, and only one in the end becomes stable. None of the new couples are 'legitimate', which encourages more swapping, shocking material in the heavy moral climate of Vichy. Contrary to L'Étrange Monsieur Victor and to Remorques, the problematic aspect of the making and breaking of the couples is not the moral vice of adultery: social mores dissolve behind individual mores, which imbue the film with a strangely modern tone.

Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, Meridiens Klincksieck, Paris 1989

LE CIEL EST À VOUS

Francia, 1943 Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Il cielo è vostro*. Scen.: Albert Valentin, Charles Spaak. F.: Louis Page. Mo.: Louissette Hauteceur. Scgf.: Max Douy. Mu.: Roland Manuel. Su.: Jean Putel. Int.: Madeleine Renaud (Thérèse Gauthier), Charles Vanel (Pierre Gauthier), Jean Debucourt (Larcher), Raymonde Vernay (Madame Brissard), Léonce Corne (dottor Maulette), Raoul Marco (Monsieur Noblet), Albert Rémy (Marcel), Robert Le Fort (Robert), Anne-Marie Labaye (Jacqueline), Michel François (Claude), Gaston Mauger (il successore del dottor Maulette), Paul Demange (Petit), Henry Houry, Anne Vandène (Lucienne Ivry), Jacques Beauvais (il maître d'hotel). Prod.: Les Films Raoul Ploquin (UFA-ACE). Pri. pro.: 2 febbraio 1944 ■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa Distribution

Quando avrete dei dubbi sull'utilità della critica cinematografica, pensate a *Le Ciel est à vous*. Questo film senza pubblicità e senza divi sarebbe certamente passato inosservato dal pubblico senza l'attenzione di qualche giornalista: non avendo di suo nessuna delle attrattive consuete, avrebbe forse conosciuto la sorte di un piccolo mélo. Grazie a un'équipe di cronisti, invece, *Le Ciel est à vous* solleva già altrettante polemiche di *Les Visiteurs du soir* (*L'amore e il diavolo*).

Ma ora che il successo del film di Grémillon è assicurato, si può, senza rimorsi, insinuare qualche sfumatura contraddittoria tra le lodi. Nonostante le sue sorprendenti qualità, non è vero che quest'opera sia perfetta. La sceneggiatura, malgrado lo stile su cui ritorneremo, non sfugge sempre a una lieve puerilità. Il soggetto stesso poteva essere trattato con più vigore. Un minimo di asprezza, come contrappunto psicologico, avrebbe donato al dramma una tensione di cui talvolta manca. Per finirla con le riserve, diciamo anche che non è stato giusto lodare indiscriminatamente tutti gli attori. [...] Ma l'originalità di questo film risiede essenzialmente nel rapporto sorprendente della sostanza e della forma. Era difficile riunire più situazioni eccezionali, ricorrere più spesso agli stereotipi emozionanti della 'Veillées des Chaumières', per non dire della 'Bibliothèque Rose'. Eppure, questa sceneggiatura che avrebbe potuto essere desunta



Le Ciel est à vous

da un feuilleton di "l'Écho de la Mode" lo fu in realtà da un vero fatto di cronaca, e il miracolo dell'arte di Grémillon è di restituire a delle situazioni abusate dalla letteratura edificante o melodrammatica, una verginità di documentario, una precisione, una credibilità, un realismo straziante. Non sono le lacrime versate a provare il valore di un dramma. Ciò che conta, è il loro sale spirituale. [...] Per ritrovare nella moneta falsa dello stereotipo l'elemento originale della realtà, era necessaria una scienza singolare. L'arte di Grémillon si presterebbe a lunghi commenti. Questo regista, che ci aveva dimostrato, in *Lumière d'été*, il suo virtuosismo cinematografico, raggiunge qui, a forza di maestria, la dissimulazione straordinaria della tecnica. Si esprime in una prosa visiva di un'onestà e di una trasparenza così perfette che finiamo per perderne coscienza. A questo livello di abilità, l'arte scompare completamente nel suo oggetto; non siamo più al cinema ma nella vita. André Bazin, *Le Ciel est à vous*, "L'Écho des Étudiants", 26 febbraio 1944

Anyone doubting the usefulness of film critics should consider Le Ciel est à vous. This film without famous actors and no marketing would surely have been ignored by the public if it wasn't for the opinions of some journalists: without any of the usual attractions, it might have suffered the fate of a minor mélo. Thanks to a team of reporters, however, Le Ciel est à vous stirs up as much controversy as Les Visiteurs du soir (The Devil's Envoys).

Now that the success of Grémillon's film has been established, one can add criticism amid the praise without remorse. Notwithstanding its impressive qualities, this work is imperfect. The screenplay, despite its style, which will be analyzed later, retains a slight childishness. The subject itself could have been explored more energetically. A hint of roughness as a psychological counterpoint would have provided the drama a tension that it often lacks. Without holding back, it is fair to say that not all actors should have been praised indiscriminately. [...]

But the originality of the film resides essentially in the surprising relationship between form and background. It would have been difficult to bring together more exceptional circumstances, draw more of-

ten on the emotional stereotypes of the 'Veillées des Chaumières', not to mention the 'Bibliothèque Rose'. Yet, this screenplay, which could have been based on a feuilleton of "l'Écho de la Mode" was actually based on a real event, and the miracle of Grémillon's art is restoring situations overtaken by moralistic or melodramatic literature to the clean slate of a documentary with its precision, credibility, and excruciating realism. It is not the quantity of tears shed that proves the value of a drama. What counts is the spiritual value associated with them. [...] It takes a unique art form to find the original kernel of truth within each stereotype. Grémillon's art could be commented on at length. He is a director who first applied his filmmaking virtuosity in Lumière d'été, and is able through his mastery in Le Ciel est à vous to achieve the extraordinary concealment of technique. He expresses himself in a visual prose of such perfect honesty and transparency that it escapes our notice. At this level of skill, art disappears completely in its object; we are no longer in a film, but rather in life. André Bazin, Le Ciel est à vous, "L'Écho des Étudiants", February 26, 1944

LE 6 JUIN À L'AUBE

Francia, 1944-45

Regia: Jean Grémillon

■ Scen.: Jean Grémillon. F.: Louis Page, Alain Douarinou, André Bac, Maurice Pecqueux. Mo.: Louise Hauteceur. Mu.: Jean Grémillon. Su.: Maurice Vareille. Prod.: Coopérative Générale du Cinéma. Pri. pro.: 14 novembre 1945 ■ 35mm. D.: 41'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Le 6 juin à l'aube è un 'referto', lo stesso che tracciava Goya nei *Disastri della guerra*, realizzato nella Normandia in rovine dopo i combattimenti dell'estate 1944 con un rigore che il documentario in genere non consente. La forma del racconto, l'alternanza di parti didattiche, dimostrative, esplicative e di sequenze puramente commoventi, la sintesi dei temi esposti, la briosità e l'efficacia dell'intervento della musica fanno di *6 juin à l'aube* un esempio di lucidità e di arte nella strutturazione del racconto. Resta infine il documen-

to chiave: il rapporto puro e semplice del carpentiere Le Guérin che, per una volta nella sua vita, per indicare agli aviatori alleati l'ubicazione delle batterie tedesche, fu osservatore e guida di un bombardiere. Un uomo viene bruscamente gettato in un mondo di cui non può comprendere nulla e, con le sue parole del quotidiano, racconta la propria storia. Questo semplice episodio di vita, filmato sistematicamente nello stile più scarso, deriva proprio da questo la sua forza tragica. Si pensi che la stessa situazione drammatica la troviamo in *L'Espoir*. Quale che sia la perfezione e la seduzione della forma di *6 juin à l'aube*, che nessun distributore ha voluto e che soltanto alcune centinaia di spettatori hanno potuto vedere, è chiaro che un grande regista cinematografico non può limitarsi ad una simile intransigenza. Gli intenti di Grémillon, del resto, erano circoscritti: mostrare l'atrocità della condizione della Normandia. Il sistema di distribuzione cinematografica è tale che questo film, questo soggetto, erano 'a priori' colpiti da interdizione, qualsiasi lusinghiero successo avesse accompagnato, come in un'avventura troppo fortunata, le proiezioni del film in Inghilterra e negli Stati Uniti. In breve, per Grémillon, trascorso il momento delle riprese (settembre-ottobre 1944, luglio-agosto 1945), *6 juin à l'aube* era soltanto il piccolo zuccherino della penitenza.

Pierre Kast, *Jean Grémillon*, "Revue du Cinéma", n. 16, autunno 1948

Le 6 juin à l'aube is a 'medical report' – just as Goya drafted his in the Disasters of War – shot in the ruins of Normandy after the battles of the summer of 1944 with a rigor seldom found in documentaries. The format of the story, alternating between didactic, demonstrative, and explanatory parts and purely emotional ones, the concise treatment of themes, and the liveliness and effectiveness of the music make 6 juin à l'aube an example of clarity and the art of creating narrative structure. In the end we are left with a key moment: the testimony of a simple carpenter Le Guérin, an observer of events and guide to a bomber, who points out the location of German artillery to the allied air force. A man is violently thrown into a world where he cannot understand anything, and, in his own basic words, he recounts



his story. The narration of this simple life event draws its tragic force from the systematically sober style in which it is filmed. The same dramatic situation can be found in *L'Espoir*. Whatever the perfection and seduction of the form of 6 juin à l'aube, which no distributor wanted to see and only a few hundred spectators could, it is clear that the essential activity of a great film director cannot limit itself to just this. The aims of *Grémillon*, after all, were specific: to show the atrocious conditions of Normandy. The film distribution system was such that this movie and this subject were banned to begin with, regardless of any gratifying success – like an overly lucky adventure – the film received in England and the United States. In short, for *Grémillon*, after the shooting (September-October 1944, July-August 1945), 6 juin à l'aube was only bittersweet penance.

Pierre Kast, Jean Grémillon, "Revue du Cinéma", n. 16, Autumn 1948

PATTES BLANCHES

Francia, 1948 Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Zampe bianche*. Scen.: Jean Anouilh, Jean Bernard-Luc. F.: Philippe Agostini. Mo.: Louiseette Hauteœur. Scgf.: Léon Barsacq. Mu.: Elsa Barraine. Su.: Jean Rieul. Ass. regia: André Heinrich, Pierre Kast, Guy Lefrant. Int.: Fernand Ledoux (Jock Le Guen), Suzy Delair (Odette), Paul Bernard (Julien de Kériadec), Michel Bouquet (Maurice), Arlette Thomas (Mimi), Louise Sylvie (la madre di Maurice), Jean Debucourt (il giudice), Betty Dausmond (la zia di Julien), Edmond Beauchamp (il gendarme), Philippe Sergeol, Paul Barge, Madeleine Barbulée (la cugina), Geneviève Morel (Marguerite). Prod.: Majestic Films. Pri. pro: 14 aprile 1949 ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Dopo diciotto mesi di preparazione, Grémillon è costretto ad abbandonare *Le Printemps de la liberté*, un progetto di film storico sul 1848, e accetta di sostituire il commediografo Jean Anouilh ai comandi di *Pattes blanches*, film che quest'ultimo aveva scritto e che aveva dovuto rinunciare a dirigere per problemi di salute. Il regista sposta l'ambientazione

dal XIX secolo al presente ed effettua le riprese degli esterni nella 'sua' Bretagna, dove la storia si orchestra intorno a cinque personaggi: Odette (Suzy Delair), femme fatale che ha seguito l'amante Jock (Fernand Ledoux), albergatore, in un villaggio della costa bretone, dove sorge un castello abitato dal solitario Julien De Kériadec, soprannominato 'Pattes blanches' (ghette bianche) dai paesani. L'uomo, che non tarda a innamorarsi follemente di Odette, è venerato dalla giovane domestica gobba Mimi ed è odiato dal fratellastro Maurice (il giovane e febbrile Michel Bouquet). Kériadec decide di vendere il castello avito per conquistare Odette ma la donna preferisce sposare Jock, che le garantisce la sicurezza economica. Maurice induce Odette a umiliare Kériadec e questi, in un attacco di collera, la insegue tra le brume per poi strangolarla e gettarla sulla scogliera.

L'universo nero e disperato di Anouilh ispira la fantasia di Grémillon, che modella con finezza i caratteri di ogni personaggio, arricchendoli di contraddizioni e sfumature. In particolare la piccola Mimi, dai lineamenti angelici e dal fisico deforme, che cercherà di aiutare l'infelice castellano, e Odette, che è una variante più aggressiva e carnale di femme fatale, dopo la Madeleine di *Gueule d'amour*. Ritorna anche in *Pattes blanches* il tema della degradazione provocata dalla passione amorosa, che travolge il castellano. Il clima morboso e sensuale che si addensa intorno all'esuberanza e alla malizia di Odette è reso da Grémillon con un'atmosfera sempre più angosciosa e cupa. Alla dimensione barocca di questo mélo noir contribuisce soprattutto la scenografia di Léon Barsacq (già con Grémillon per *Lumière d'été*), in particolare il castello dalle stanze immense ma desolate e vuote, che nel finale (quando Kériadec progetta di incendiare il maniero e di suicidarsi) vengono riempite da fasci di paglia secca. Di grande bellezza plastica la sequenza dell'omicidio di Odette, in particolare l'inquadratura di Kériadec che trattiene in mano il velo della donna che ha fatto precipitare fra le rocce.

Roberto Chiesi

After 18 months of preparation, Grémillon was compelled to abandon *Le Printemps de la liberté*, a period film on 1848, and

accepted to substitute the playwright Jean Anouilh at the head of *Pattes blanches*, a film that the latter had written but was forced to abandon for health reasons. The director moved the setting from the nineteenth century to the present and shoots the first outdoor scenes in 'his' Brittany, where the story centers around five characters: Odette, femme fatale that followed her lover Jock, a hotelier, in a village on the coast where there is a castle inhabited by the secluded Julien De Kériadec, nicknamed 'pattes blanches' (white spats) by the villagers. The man, who soon falls madly in love with Odette, is revered by the young hunchback servant Mimi and is hated by his step-brother Maurice (the young and feverish Michel Bouquet). Kériadec decides to sell the castle to win over Odette, but she chooses instead to marry Jock, thus guaranteeing her economic stability. Maurice persuades Odette to humiliate Kériadec, who, in a fit of rage, chases her through the mist and ends up strangling her and throwing her off a cliff. The dark and desperate universe of Anouilh inspires Grémillon's imagination, as he finely crafts the features of each character, enriching them with contradictions and subtleties. In particular little Mimi, with her angelic face and a deformed body, who tries to help the wretched lord of the manor, and Odette, a more aggressive and carnal version of a femme fatale when compared to Madeleine/Mireille Balin of *Gueule d'amour*. The theme of degradation as a consequence of lustful passion also makes a return in *Pattes blanches*. The sick and sensual atmosphere that gathers around the exuberance and malice of Odette is rendered by Grémillon with an increasingly distressing and dark mood. The art direction of Léon Barsacq (who had collaborated with Grémillon on *Lumière d'été*) contributes to the already baroque dimension of this noir mélo. The castle with enormous yet desolate and empty rooms, which in the final sequence (when Kériadec plots to set the manor on fire and commit suicide) are filled with dry hay, is a prime example. The sequence of Odette's murder is of particular visual beauty, especially the shot of Kériadec holding in his hand the veil of the woman he dropped among the rocks.

Roberto Chiesi



IVAN PYR'EV, L'ENIGMA DELLA MOSFIL'M

Ivan Pyr'ev, Mosfil'm's Enigma

Programma e note a cura di / Programme and notes by
Olaf Möller

Oltre i confini della Russia Ivan Aleksandrovič Pyr'ev (Kamen'-na-Obi, 1901 – Mosca, 1968) è più famigerato che famoso: il suo nome viene spesso citato di sfuggita e troppi ancora lo considerano ambiguo e artisticamente discutibile.

Pyr'ev è soprattutto ricordato – erroneamente – come l'inventore di un sottogenere distintamente sovietico: la commedia musicale ambientata nel *kolchoz*, i cui migliori esempi – *Traktoristy* [Trattoristi, 1939], *Svinarka i pastuch* [La guardiana dei porci e il pastore, 1941], *V šest' časov večera posle vojny* (Alle sei di sera dopo la guerra, 1944), *Kubanskije kazaki* (I cosacchi del Kuban, 1950) – sono spesso sfavorevolmente paragonati ai film più hollywoodiani di Grigorij Aleksandrov. Nel dubbio, forse abbagliati dalle meravigliose cadenze o dalle sfumature sorprendentemente cupe dei musical più maturi di Pyr'ev, possiamo parafrasare Chruščëv, il quale definì *Kubanskije kazaki* un eccellente esempio della visione distorta della realtà che caratterizzava il tardo cinema stalinista. E poi c'è *Partijnyj bilet* (1936). Il titolo e l'anno dovrebbero fornire chiare indicazioni, ma la recensione di un contemporaneo che ne criticava l'eccessivo lirismo suggerisce che il film non si riduce a semplice chiacchiera propagandistica sull'oggetto più sacro, vale a dire la tessera del partito.

In un penetrante saggio su *Krest'jane* [I contadini, 1934], capolavoro maledetto di Fridrich Ermler, Petr Bagrov ha così definito il regista, e per estensione Ivan Pyr'ev: “[Ermler] apparteneva a quella stirpe di pazzi come Vsevolod Pudovkin, Ivan Pyr'ev, Mark Donskoj – squilibrati, esplosivi, eccentrici, sciocchi, ingenui e cocciuti – che si rivelarono sensibilissimi psicologi, largamente in anticipo sui loro tempi, e seppero registrare il presente con precisione inaudita. Non fabbricarono piacevoli leggende e al contrario divennero vittime di storie e aneddoti poco credibili”.

Le parole di Bagrov confermano quelle di Béla Balázs, che così recensiva *Konvejer smerti* [Il portatore di morte, 1933]: “Questo film straordinario non è un'espressione del realismo socialista e non descrive la realtà del mondo capitalista. Anzi, non si avvicina a nessuna realtà. Le splendide immagini di *Konvejer smerti* ricordano piuttosto un delirio, il sogno di un ingenuo su una strana realtà di cui ha solo sentito parlare”. Definizione che con Pyr'ev funziona anche al contrario: in *Ispytnie vernosti* [Devozione, 1954], il suo piccolo e sconosciuto capolavoro dei primi anni del disgelo, Mosca sembra spesso la migliore New York Hollywoodiana. Pyr'ev era anche capace di immaginare il mondo che lo circondava come una bizzarra terra straniera piena di emozioni e pericoli, illusioni e disinganni.

A giudicare dalle storie e dagli aneddoti cui allude Bagrov, Pyr'ev era un uomo pieno di paradossi, un enigma anche per molti suoi amici. Oppure no? E se fosse semplicemente stato una mosca bianca, uno stilista eclettico dotato del buon senso imprenditoriale e della saggezza politica che gli permisero di realizzare le visioni più ambiziose, un potente anticonformista e viceversa?

Per Pyr'ev il cinema era una forma di spettacolo intelligente per le masse, un'arte del popolo. Faceva film perché fossero compresi da tutti e sapeva che il patrimonio condiviso di storie e immagini era una scorciatoia verso l'inconscio collettivo, i sogni di una nazione, le sue aspirazioni e le sue paure, i suoi angeli e i suoi demoni. Sapeva quello che la gente desiderava.

Olaf Möller

Beyond the borders of Russia, Ivan Aleksandrovič Pyr'ev (1901, Kamen'-su-Obi – 1968, Moscow) is more notorious than known – he's one of those names mentioned casually whenever talk comes to all that which was and in too many quarters still is deemed artistically dubious, undignified.

Pyr'ev is above all – falsely – remembered as the inventor of an echt Soviet sub-genre, the kolchoz musical comedy, whose prime examples – Traktoristy (Tractor-Drivers, 1939), Svinarka i pastuch (They Met in Moscow, 1941), V šest' časov večera posle vojny (Six O'Clock in the Evening After the War, 1944), Kubanskije kazaki (Cossacks of the Kuban, 1950) – are usually compared unfavorably to the more Hollywood-ish-looking works of Grigorij Aleksandrov. If in doubt, dazzled maybe by the wonderful rhythms or the surprisingly dark undercurrents especially of Pyr'ev's later works in this mode, we can paraphrase Chruščëv who called Kubanskije kazaki a prime example of late Stalinist cinema's warped vision of reality. And then, there's Partijnyj bilet (Anna, 1936). The title and the year of production seem to say it all – while a contemporary reviewer's complaint about the film's lyricism suggests that there is more to it than just an agit-yarn about the most holy of objects, the party card.

In an astute essay on Krest'jane (Peasants, 1934), Petr Bagrov wrote about the auteur of this maudit masterpiece Fridrich Ermler and by extension Ivan Pyr'ev: “[Ermler] belonged to that breed of madmen like Vsevolod Pudovkin, Ivan Pyr'ev, Mark Donskoj – unbalanced, explosive, eccentric, foolish, naïve, and stubborn – who turned out to be the most sensitive psychologists, far ahead of their time, yet recording their time more accurately than could have been imagined. Pretty legends were not constructed by these people; instead, barely believable stories and anecdotes were told about them”.

Bagrov's words agree with those of Béla Balázs in his review of Konvejer smerti (The Conveyor of Death, 1933): “This is not a work of socialist realism. And it is not the reality of the capitalist world that this extraordinary film portrays. Actually, it bears no resemblance to any reality. The beautiful and exiting images of Konvejer smerti are more like delirium, a naïve man's dream about a strange reality he has only heard about”. Which, with Pyr'ev, could work the other way around as well: for instance, in Ispytnie vernosti (Devotion, 1954), his little-known early Thaw gem, Moscow often looks like Hollywood's best New York; read: Pyr'ev could also imagine the world across his threshold as a strange ‘other-land’ full of excitement and promise, dangers, delusions and disappointments. Judging by the stories and anecdotes Bagrov alludes to, Pyr'ev was a man of paradox, an enigma even to many of his friends. Or was he? Wasn't he simply that rarest of creatures: the versatile genre stylist with a fine sense of entrepreneurship who also had the political savvy to be able to make even his grandest visions come true – the mogul as maverick and vice versa?

For Pyr'ev, cinema meant intelligent entertainment for the masses – a people's art. He made films to be thoroughly understood, and he knew that stories and images everybody knew were a short-cut to the collective unconscious, the dream life of a nation, its desires and fears, angels and demons. He knew what people longed for.

Olaf Möller

GOSUDARSTVENNYJ ČINOVIK

URSS, 1931 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. int.: *The Civil Servant* [*L'impiegato statale*]. Scen.: Vsevolod Pavlovskij. F.: Anatoli Solodkov. Scgf.: Viktor Aden. Int.: Maksim Štrauch (Apollon Fokin), Lidija Nenaševa (moglie di Fokin), Leonid Jurenev (von Mekk), Aleksandr Antonov, Ivan Bobrov, Tat'jana Baryševa, Naum Rogožen. Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 13 settembre 1931 ■ 35mm. D.: 71'. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Ecco un aneddoto tra i tanti che circolano su Ivan Pyr'ev. In una delle prime edizioni del Festival Internazionale del Cinema di Mosca varie opere furono giudicate troppo 'ardite' per la selezione ufficiale e vennero presentate fuori programma; naturalmente era lì che voleva farsi vedere la gente più potente e alla moda. In quella rassegna collaterale figurava anche un film di Resnais: non importa quale, quel che conta è che era un esempio di *cinéma* nello stile del *nouveau roman*. E il nostro Ivan Aleksandrovič non poteva mancare a quella proiezione. Il film iniziò; dopo un po' la platea cominciò a brontolare per la noia. A un tratto il chiacchiericcio in sala fu lacerato da un grido. Era Pyr'ev, che si mise a urlare: "Chiudete il becco, idioti, e andate al diavolo! E tu, proiezionista, riprendi dall'inizio!" (Sì, sapeva essere schietto). Questo aneddoto serve a capire quanto Pyr'ev fosse ancora interessato alla sperimentazione. È da lì che veniva. *L'impiegato statale* ne è la dimostrazione: coraggiosamente creativo, stilisticamente eclettico, un po' folle, spesso sorprendentemente elegante nella sua arguzia, è un film che si colloca tra la tradizione della FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) e quella del KEM (Laboratorio di cinema sperimentale), benché di sapore più popolare rispetto alla produzione dei due gruppi della Lenfil'm. Naturalmente il film mise Pyr'ev nei guai, condannandolo all'inattività per circa tre anni. Il regista imparò la lezione: se davvero voleva farsi sentire, doveva usare un linguaggio cinematografico comprensibile a tutti.

Here's one of the many anecdotes about Ivan Pyr'ev. During an early edition of the Moscow International Film Festival, several works deemed too you-know-what for the official program got screened off-



Gosudarstvennyj Činovnik

schedule; not surprisingly, that's where all the hip and the mighty wanted to be seen. That particular side-bar also featured a Resnais, doesn't matter exactly which film – what's important is: it was an exercise in cinéma, nouveau roman-style. Now, who would attend that screening but our friend Ivan Aleksandrovič. The film began; after a while, the crowd got bored and a little rowdy. Suddenly, a shout ripped through the waves of babble – it was Pyr'ev, saying something like, "Shut up you dumb shits, and get lost! – and, hey, projectionist, start the film over again!" (Yes, he could get that rustic). Why remember this particular story here? Because: it suggests that Pyr'ev still retained his taste for cinematic experiments. That's where he came from. The Civil Servant gives ample evidence of that: it's fearlessly inventive, eclectic in its formal strategies, a bit crazy, while often surprisingly refined in its wit – a work somewhere between FEKS and KEM, albeit folksier than the works of these Lenfil'm groups. Of course, Pyr'ev got in trouble for this and couldn't make a film for some three years. The lesson for him was clear: if he wanted to actually say something that would stick, he'd have to use broader cinematic idioms.

PARTIJNYJ BILET

URSS, 1936 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. int.: *Anna* [*La tessera del Partito*]. Scen.: Katerina Vinogradskaja. F.: Anatoli Solodkov. Scgf.: Vasilij Rachal's. Mu.: Valerij Želobinskij (testi delle canzoni di Viktor Gusev). Su.: Vjačeslav Leščev. Int.: Ada Vojcik (Anna Kulikova), Andrej Abrikosov (Pavel Kurganov), Igor' Maleev (Jaša), Anatolij Gorjunov (Fedor Ivanovič), Marija Jarockaja, Sergej Antimonov, Inna Fëdorova. Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 7 aprile 1936 ■ 35mm. D.: 93'. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Questo film è responsabile della cattiva fama di Pyr'ev, almeno stando alle versioni ufficiali: è a causa di *La tessera del Partito* che il regista è ricordato come una delle figure più ambigue del cinema sovietico. Poco importa che (ancora una volta) il film fosse finito nei guai. A salvarlo fu Stalin in persona, che ne 'comprese' la genialità e diede il suo beneplacito, 'ribattezzandolo' (il progetto era inizialmente intitolato *Anna*, poi *Anka*). La trama, che ruota attorno al reato di sabotaggio ("atti intenzionali miranti a ostacolare il normale funzionamento delle organizzazioni cooperative dello Stato"), suona un po' forzata e improbabile. Originariamente aveva uno sviluppo molto diverso,

ed è significativo che tutta la bellezza e i pregi del film vengano dalle prime stesure della sceneggiatura. Per esempio, Anna, la ragazza di cui è innamorato l'antieroe Pavel, è una nuova donna sovietica come non se ne vedevano spesso al cinema: intelligente, indipendente, provocante nella sua semplicità, piacevolmente concreta e disinvolta. Anna non è un'icona del nuovo mondo proletario ma una realtà in carne e ossa. E poi ci sono gli spazi: i dintorni di Mosca dove Anna vive con la sua famiglia hanno un che di pastorale (è un mondo che Pyr'ev sembra conoscere molto bene, essendoci vissuto subito dopo essere giunto nella capitale); la fabbrica è puro costruttivismo; e infine c'è la metropoli, a un tempo magnifica e minacciosa. Una curiosità: all'epoca di *La tessera del Partito* Pyr'ev non era membro del Partito comunista. Lo sarebbe diventato solo all'inizio degli anni Cinquanta.

The film that made Pyr'ev a director of ill repute, at least for the canonized versions of history. Due to Partijnnyj bilet, he's commonly remembered as one of the Soviet cinema's shadier players – doesn't matter that (again) the film ran into trouble and was, per legend, saved by no one else but Stalin who 'understood' its brilliance and approvingly 're-baptized' it (the project started as Anna, then became Anka, then...). The plot, based on the crime of wrecking ("deliberate acts aimed against the normal functioning of state and cooperative organizations"), feels a bit forced, tacked on – and indeed, originally the story developed quite differently. Tellingly, everything of excellence and beauty about the film comes from those earlier drafts of the script. For one: anti-hero Pavel's love interest, Anna, a new Soviet woman the likes of which one finds in not too many films – intelligent, independent-minded, sexy in an unadorned fashion, and down to earth in a pleasantly casual way. Anna is not a star of the new workers' world – she's the state of things. Then, the film's spaces: the outskirts of Moscow where Anna lives with her family have a certain pastoral air (it's a world Pyr'ev seems to have known quite well, as he reportedly lived in similar circumstances shortly after arriving in the capital); the factory, which looks like constructivism unbound; and finally the big city itself, which is pre-

sented as grand and threatening at the same time. A curious detail: at the time of Partijnnyj bilet Pyr'ev wasn't a member of the Communist Party; he only joined in the early 50s.

SVINARKA I PASTUCH

URSS, 1941 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. int.: *Swineherd and Shepherd* [*La guardiana dei porci e il pastore*]. Scen.: Viktor Gusev. F.: Valentin Pavlov. Mo.: Anna Kulganek. Scgf.: Artur Berger. Mu.: Tichon Chrennikov. Su.: Vjačeslav Lešcev. Int.: Marina Ladygina (Glaša Novikova), Vladimir Zel'din (Musahib Gatuev), Nikolaj Krjučkov (Kuz'ma Petrov), Nikita Kitaev (Ivan Ivanovič), Vladimir Ural'skij (l'automobilista), Osip Abdulov (il barista), Ekaterina Šastlivceva (la nonna di Glaša). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 7 novembre 1941 ■ 35mm. D.: 85'. Versione russa con sottotitoli italiani / Russian version with Italian subtitles ■ Da: La Biennale di Venezia – ASAC e Fondazione Cineteca Italiana

Pyr'ev non fu il primo a girare una commedia musicale ambientata in un *kolchoz*: lo splendido *Garmon* (1934) di Igor Savčenko, per esempio, precede di tre

anni il primo tentativo di Pyr'ev di cimentarsi con questo sottogenere. Ma la commedia musicale kolchoziana sembrava fatta apposta per Pyr'ev: pare che amasse l'operetta più di qualsiasi cosa al mondo, a parte le donne e il cinema. Dopo il brioso *Bogataja nevesta* (1937), in *Traktoristy* (1939) affinò la propria estetica e con i versi sciolti di *La guardiana dei porci e il pastore* seppe finalmente cosa voleva dal genere e come ottenerlo. Il film ripropone il forte contrasto tra Mosca – che qui materializza la visione suprema del realismo socialista – e diversi tipi di zone rurali (il nord, con la custode di maiali Glaša; il sud, con il pastore Musahib). A ciò si unisce una sensazione di disagio sottile ma persistente: forse l'Unione Sovietica è troppo vasta per i suoi popoli, che faticano persino a comunicare tra loro... Ma a tempo debito le cose vanno per il verso giusto, l'umore si fa allegro, affettuoso e virtuosamente ingenuo, anche se la sensazione di vastità quasi schiacciante permane. Concludiamo questa nota come si conviene: per certi animi romantici le lettere del pastore alla custode dei porci sono il massimo della poesia erotica.

Pyr'ev wasn't the first to make a musical comedy set on a kolchoz – Igor Savčenko's



Svinarka i pastuch

splendid Garmon (1934), for instance, precedes Pyr'ev's first essay in this sub-genre by three years. But: Pyr'ev was the one who really made the kolchoz musical comedy his own. It was easy for him – people say that the only things Pyr'ev loved as much as operetta were cinema and women... With Bogataja nevesta (1937), he hit the ground running. Traktoristy (1939) shows Pyr'ev refining his aesthetics. With the all-blank-verse Swineherd and Shepherd, he finally knew exactly what he wanted from the genre and how to get it. Here we find again the strong contrast between Moscow – this time presented as a High Socialist Realist vision – and the different kinds of rural backwoods (the north, with Glaša, a woman who tends pigs; the south, with the shepherd Musa-hib). Combined with that is a subtly nagging sense of unease – maybe the USSR is too big for the good of its people who have trouble even communicating with each other... But things work out in due time somehow, the mood becomes joyful and spirited, sweet-natured and naïve in the most commendable fashion – yet that sense of an almost crushing vastness remains. Let's end this note appropriately: for some souls in love, the shepherd's letters to the woman who tends pigs are the apex of erotic poetry.

SEKRE TAR' RAJKOMA

URSS, 1942 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. int.: *The District Secretary* [*Il segretario del Comitato locale*]. Scen.: Iosif Prut. F.: Valentin Pavlov. Scgf.: Aleksej Utkin. Mu.: Boris Vol'skij. Su.: Vjačeslav Leščev. Int.: Vasilij Vanin (Stepan Kočet), Michail Astangov (colonnello Makenau), Marina Ladykina (Nataša), Viktor Kulakov (Orlov, alias tenente Hermann Albrecht), Michail Žarov (Gavrila Rusov), Michail Kuznecov (Saša Rusov), Boris Poslavskij (Semen Rotman), Konstantin Sorokin (nonno). Prod.: COKS. Pri. pro: 30 novembre 1942 ■ 35mm. D.: 91'. Versione russa / Russian version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Due mucche, una donna, una casa e un cavallo in cambio di una vita: è un'offerta allettante. E invece no: la patria vale più di due mucche, una donna, una casa e un cavallo, e tradire quella vita sarebbe come



Sekretar' rajkoma

tradire il popolo sovietico. Qui c'è un uomo che preferisce morire piuttosto che perdere l'anima. La sua scelta lascia il nazista a bocca aperta. Finché la situazione non si fa seria e sanguinaria il tono della scena è stranamente faceto. *Il segretario del Comitato locale* può risultare sorprendente: da consumato professionista, Pyr'ev mostra la versatilità del suo genio confezionando un film d'azione snello e scattante che non ha precedenti nella sua produzione. Poco importa che quasi tutti i suoi film siano percorsi da dubbi, momenti tetri, venature cupe. I partigiani escono vittoriosi, ma la liberazione della patria è ancora lontana e costerà molte, moltissime vite. La situazione è destinata a peggiorare, e di molto: Pyr'ev non nasconde minimamente i costi umani di quella che sarà ricordata come la Grande guerra patriottica, e in questo il film è brutalmente onesto. La gente apprezzò la posizione di Pyr'ev, e si dice che i *frontoviki* ricordassero *Il segretario del Comitato locale* con affetto. E quel che piaceva a Ivan piace sicuramente anche a noi.

Two cows, one woman, one house and one horse for one life: now, that's something to ponder. Again: two cows, one woman, one house and one horse for one life. Well... Two cows, one woman, one house and one

horse for one life. No. The motherland is worth more than two cows, one woman, one house and one horse, and betraying the life in question would be the same as betraying the Soviet people. Here's a man who prefers to die instead of forfeiting his soul. The Nazi looks dumb-struck. The scene is played in an eerily jocular tone until things get serious, and bloody. The District Secretary might come as a surprise: Pyr'ev, ever the consummate professional, shows the versatility of his genius by delivering a lean and mean combat actioner – nothing in his oeuvre so far looks and plays quite like this one. It doesn't matter that almost all of his films were riddled by shadows of doubts, bleak moments, dark undertows. The partisans win in the end, of course, but the liberation of the motherland is still far away, and will cost many – many, many, many – lives. Things will get uglier, much uglier than they already are – Pyr'ev leaves no doubt about the human cost of what will soon be remembered as the Great Patriotic War. In all this, the film is brutally honest. People at the time, it seems, appreciated Pyr'ev's stand: reportedly, frontoviki remember The District Secretary fondly. And what was good enough for Ivan is certainly good enough for us.

V ŠEST' ČASOV VEČERA POSLE VOJNY

URSS, 1944 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. it.: *Alle sei di sera dopo la guerra*. T. int.: *Six O'Clock in the Evening After the War*. Scen.: Viktor Gusev.F.: Valentin Pavlov. Mo.: Anna Kulganek. Scgf.: Aleksej Utkin. Mu.: Tichon Chrennikov. Su.: Vjaceslav Leščev. Int.: Marina Ladynina (Var'ja Pankova), Evgenij Samojlov (tenente Pavel Kudrjašev), Ivan Ljubeznov (tenente Pavel Demidov), Anastasija Lysak (Fenja), Ljudmila Seménova (artigliere antiaereo), Aleksandr Antonov (ufficiale comandante), Elena Savickaja (Ekaterina Michailova). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 16 novembre 1944 ■ 35mm. D.: 97'. Versione russa con sottotitoli italiani / Russian version with Italian subtitles ■ Da: La Biennale di Venezia - ASAC e Fondazione Cineteca Italiana

Quando Pyr'ev girò *Il segretario del Comitato locale* le prospettive dell'Unione Sovietica non erano rosee. All'epoca di *Alle sei di sera dopo la guerra* (cioè dopo Stalingrado e Kursk) la situazione era cambiata: la gente poteva cominciare a immaginare, o almeno a sognare, una vita dopo la guerra. Come *La guardiana dei porci e il pastore*, *Alle sei di sera dopo la guerra* narra l'incontro a Mosca tra persone provenienti da mondi diversi. Questa volta si tratta di due bei soldati in libera uscita: spinti da una foto trovata in un pacco spedito al fronte, corteggiano due affascinanti maestre d'asilo. Vas'ja e Var'ja si innamorano. Si danno appuntamento su un ponte vicino al Cremlino alle sei di sera, dopo la guerra. Finora tutto bene (guardate le belle immagini di guerra sui muri dell'asilo!). Poi Vas'ja perde una gamba in battaglia e il tono del film cambia bruscamente, facendosi denso di disperazione e di angoscia adulta. *Alle sei di sera dopo la guerra* diventa un film sull'insicurezza e l'autocommiserazione di uomini che non riescono più a sentirsi tali. Certo, alla fine tutto si sistemerà, ma Pyr'ev sa troppo bene che non si possono ingannare gli spettatori: la pace assomiglierà a Vas'ja, il fronte li accompagnerà per decenni.

When Pyr'ev made The District Secretary, things looked not too good for the USSR. At the time of Six O'Clock in the Evening After the War (read: after Stalingrad and Kursk), the tide had turned – people could



V šest' časov večera posle vojny

start to think, or at least dream, about life after war. Just like Swineherd and Shepher, Six O'Clock in the Evening After the War talks about a meeting of people from worlds apart in Moscow. This time, it's two strapping soldiers on leave who, inspired by a picture they find in a package sent to the front, hook up with two charming kindergarten teachers. Vas'ja and Var'ja fall in love. They promise to meet again after the war on a bridge close by the Kremlin at 6pm. So far, wonderful (check out the nice war pictures on the kindergarten walls!). Then, Vas'ja loses a leg in battle, and the film's tone changes markedly. Suddenly, it's full of despair and adult angst. Six O'Clock in the Evening After the War becomes a work about the self-doubt and self-pity of men who can't feel whole anymore. Sure, everything will be fine in the end, but Pyr'ev knows too well that the audience can't be fooled – peace will look like Vas'ja. The front would be with them for decades to come.

SKAZANIE O ZEMLE SIBIRSKOJ

URSS, 1948 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. it.: *La canzone della terra siberiana*. T. int.: *Tales of the Siberian Land*. Sog.: Ivan Pyr'ev. Scen.: Evgenij Pomeščikov, Nikolaj Rožkov. F.: Valentin Pavlov. Mo.: Anna Kulganek. Scgf.: Artur Berger, Boris Cebotarev. Mu.: Nikolaj Krijukov (testi della canzoni di Evgenij Dolmatovskij). Su.: Valerij Popov. Int.: Vladimir Družnikov (Andrej Balašov), Marina Ladygina (Nataša Malinina), Boris Andreev (Jakov Burmak), Vera Vasil'eva (Nastenka Gusenkova), Sergej Kalinin (Komei Zavorin), Elena Savickaja (Kapitolina Kondrat'jeva), Vladimir Zel'din (Boris Olenič), Michail Sidorkin (Sergej Tomakurov), Grigorij Špigel' (Grigorij Gelajda), Vladimir Ural'skij (Nosov). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro: 16 febbraio 1948 ■ 35mm. D.: 103'. Versione russa / Russian version ■ Da: Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto (Helsinki)

Il Vas'ja di *Alle sei di sera dopo la guerra* perdeva solo una gamba. Invece Andrej ha perso l'anima, o almeno così crede. Un tempo era un compositore, ma durante la guerra è rimasto ferito e la passione per la musica lo ha abbandonato. Ora lavora in una cartiera. Rivede una cantante di cui era innamorato, ma non riesce a ricon-



Skazanie o zemle sibirskoj

quistarla e parte per le zone più remote della Siberia per ridiventare l'uomo che lei amava: il risultato è una sinfonia sulla conquista di quelle terre. *La canzone della terra siberiana* è un'autentica Messa solenne mancata del tardo stalinismo: un'opera festosa sulla rigenerazione postbellica della nazione, nelle intenzioni, ma incapace di esserlo realmente. Il film è pervaso da una pacata dolcezza, da scettiche speranze e da cieche illusioni. Ovviamente Pyr'ev è felice di poter girare a colori: suscita meraviglia con i bianchi radiosi, i blu sfavillanti, la ricchezza delle tonalità che risplendono nei boschi. Una bellezza sublime, per quanto possa sembrare a tratti troppo vistosa. Eppure *Skazanie o zemle sibirskoj* rimane un'opera un po' trascurata, forse perché non rientra perfettamente nel formato della commedia. Di fatto è un melodramma, che nel dopoguerra sarebbe diventato il genere preferito di Pyr'ev.

Vas'ja (of Six O'Clock in the Evening After the War) only lost his leg. Andrej, here, has lost his soul, or so he believes. Once he was a composer. During the war, he was wounded and lost his passion for music. Now he works in a paper mill. Andrej encounters a singer he once loved. When they fail to reconnect, he heads for the farther reaches of Siberia to become

again the man this woman loved – resulting in a new opus, a symphony about the conquest of Siberia. Tales of the Siberian Land is a veritable Late Stalinist High Mass manqué: a work about the nation's postwar regeneration that tries to be jubilant, but doesn't really know how to. There's a subdued tenderness to the film, a skeptical hopefulness, as well as a wishful blindness... Pyr'ev obviously relishes the opportunity to work in color: marvel at the shimmering whites, the twinkling blues, the magnificence of all those hues that make the woods shine. What sublime beauty, however garish it might feel at certain moments. For all its splendor, Skazanie o zemle sibirskoj remains a slightly overlooked work, probably because it doesn't snugly fit into the musical comedy mold. Actually it's a melodrama, which was to become his genre of choice after the war.

KUBANSKIE KAZAKI

URSS, 1950 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. it.: *I cosacchi del Kuban*. T. int.: *Cossacks of the Kuban*. Scen.: Nikolaj Pogodin. F.: Valentin Pavlov. Mo.: Anna Kulganek. Scgf.: Jurij Pimenov, Georgij Turylev, Boris

Čebotarëv. Mu.: Isaak Dunaevskij (testi delle canzoni di Michail Vol'pin, Michail Isakovskij). Su.: Vjačeslav Leščëv. Int.: Marina Ladynina (Galina Peresvetova), Sergej Luk'janov (Gordej Voron), Vladimir Volodin (Anton Petrovič Mudrecov), Aleksandr Chrylja (Denis Koren'), Sergej Blinnikov (Marko Dergac), Klara Lučko (Daša Šešest), Michail Pugovkin (contadino), Ekaterina Savinova (Ljubočka), Andrej Petrov (Vasja Tuzov). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 27 febbraio 1950 ■ 35mm. D.: 97'. Versione russa con sottotitoli italiani / Russian version with Italian subtitles ■ Da: La Biennale di Venezia - ASAC e Fondazione Cineteca Italiana

La tesi di dottorato *Post-Stalinist Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953-1960* (2005) di Sergej Kapterev resta uno degli studi più acuti sul cinema so-

vietico del dopoguerra. Nonostante il titolo, contiene molto materiale anche sugli anni 1945-52. Ecco cosa vi si può leggere a proposito di *La canzone della terra siberiana* e *I cosacchi del Kuban*: "Secondo Barbara Klinger, il melodramma può diventare 'un fondamentale barometro sociale della crisi ideologica [...] grazie all'elevata espressività visiva, alle basi psicologiche e sociali della messinscena e al doppio livello di significato'. Queste caratteristiche possono essere applicate alle opere realizzate da Pyr'ev durante il tardo stalinismo: le fantasie di prosperità in *La canzone della terra siberiana* e in *I cosacchi del Kuban* nascondevano drammi personali causati dalla guerra, che venivano 'casualmente' rivelati da partiture in chiave minore e da allusioni verbali e

visive alla solitudine e al rimpianto. Uno degli esempi più sorprendenti di questo melodramma nascosto e frammentario è una sequenza di *I cosacchi del Kuban* in cui la canzone dell'eroina ("Per tutta la guerra ti ho aspettato") si trasforma in un mesto crescendo corale che introduce una scena in cui un gruppo di giovani donne canta a squarciagola: un'immagine simile a tante altre nell'Unione Sovietica alla fine degli anni Quaranta, con milioni di uomini che non tornarono dal fronte". Descrizione perfetta.

One of the most astute studies of postwar Soviet cinema remains Sergej Kapterev's way-too-little-read dissertation Post-Stalinist Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953-1960 (2005), which de-



Kubanskie kazaki



spite its title, also has quite a lot to say about the years 1945-1952. Here's a passage about Tales of the Siberian Land and The Cossacks of the Kuban: "According to Barbara Klinger, *Melodrama may become 'a crucial social barometer during times of ideological crisis [...] due to its heightened visual expressiveness, the psychic and social foundations of its mise-en-scene and its 'double-leveled' meaning'. This characteristic can be applied to Pyr'ev's late Stalinist works: the fantasies of comfort and prosperity in Tales of the Siberian Land and The Cossacks of the Kuban hid war-inflicted personal dramas, which were 'incidentally' disclosed by scores in a minor key and verbal and visual hints of loneliness and desire. One of the most striking instances of this hidden, fragmentary melodrama is a sequence in The Cossacks of the Kuban, in which the estranged heroine's song (we hear "All through the war I waited for you") is transformed into an anxious choral crescendo and a shot of deliriously singing young females – an image close to many in the late-1940s Soviet Union, where millions of males did not return from the war". That nails it.*

IDIOT

URSS, 1958 Regia: Ivan Pyr'ev

■ T. it.: *L'idiota*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij. Scen.: Ivan Pyr'ev. F.: Valentin Pavlov. Mo.: Anna Kulganek. Scgf.: Stalen Volkov. Mu.: Nikolaj Krjukov (testi delle canzoni di Michail Matusovskij). Su.: Evgenija Indlina. Int.: Jurij Jakovlev (principe Myškin), Julija Borisova (Nastas'ja Filippovna), Nikita Podgornij (Ganja Ivogin), Ivan Ljubeznov (generale Ivogin), Vera Pašennaja (la moglie del generale), Sergej Martinson (Lebedev), Leonid Parchomenko (Parfen Rogožin), Klavdija Polovikova (Nina Ivogina), Grigorij Špigol' (Pticy'n). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 12 maggio 1958 ■ 35mm. D.: 124'. Versione russa / Russian version ■ Da: Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto (Helsinki)

Pyr'ev non è esattamente il tipo di regista che viene associato al disgelo, anche se fu uno dei suoi principali artefici. Diresse la Mosfil'm dal 1954 al 1957, periodo fin troppo breve durante il quale appoggiò,



Idiot

tra gli altri, Grigorij Čuchraj (*Sorok pervyj*, 1956) ed El'dar Rjazanov (*Karnaval'naja noč'*, 1957) quando nessuno credeva nel loro talento e nelle loro idee. Critica e spettatori gli diedero ragione. Si dice che lo fece non perché amasse i loro film, ma perché capiva che il cinema sovietico aveva un disperato bisogno di quel tipo di storie e di immagini. Ma questa non è che una dimensione del rapporto tra Pyr'ev e il disgelo. Un altro importante aspetto è rappresentato dalle opere comprese tra *Ispytanie vernosti* [Devozione, 1954] e *Svet dal'ëkoj zvezdy* (1965), il suo ultimo film (Pyr'ev morì durante la lavorazione del suo progetto più ambizioso, *I fratelli Karamazov*, che fu completato nel 1969 dai suoi interpreti, i celebri attori Kirill Lavrov e Michail Ul'janov). Non si esagera affermando che tutto quel periodo è segnato da un'epica esplorazione del paesaggio mentale di Dostoevskij e che *L'idiota* ne è la stella polare. Pyr'ev non tentò di creare gli equivalenti cinematografici della prosa di Dostoevskij; costruì invece melodrammi intrisi delle ossessioni e delle idee dello scrittore. Un Dostoevskij del popolo, per così dire, che qui funzionò magnificamente (mentre fece fiasco in *Belye noči*, 1960). *L'idiota* mostra un regista che sta cadendo a pezzi e che ne è perfettamente consapevole. Pyr'ev aveva preso le tenebre per mano. Non le lasciò più.

Pyr'ev is not exactly the director people associate with the Thaw, no matter that he was one of its head architects. During his all too brief stint as director of Mosfil'm (1954-57), he backed, among others, Grigorij Čuchraj (Sorok pervyj, 1956) and El'dar Rjazanov (Karnaval'naja noč', 1957) when nobody else believed in their talents and projects, and was proven right by audiences and critics alike. He didn't do so, it is said, because he liked the films, but because he understood that Soviet cinema desperately needed their kinds of images and stories. But that's only one dimension of the Pyr'ev-and-Thaw-complex. Quite another is his work from Ispytanie vernosti (Devotion, 1954) to Svet dal'ëkoj zvezdy (1965), his last film (Pyr'ev died during the making of his most ambitious project, the 1969 The Brothers Karamazov, which was finished by its stars Kirill Lavrov & Michail Ul'janov). It's not too much to suggest that the whole period is one epic exploration of Fëdor Michalovic's mindscape, with Idiot as its compass. Pyr'ev didn't try to create cinematographic equivalents of Dostoevsky's prose; instead, he made melodramas driven by the writer's moods and notions – a people's Dostoevsky, if you will, which worked splendidly here (and fell flat in Belye noči, 1960). Idiot shows Pyr'ev as an artist falling apart, and very aware of it. He took darkness' hand and never let go.

Lois Weber sul set (per gentile concessione di Georgetown University – Quingley Collection)

LOIS WEBER, UNA MAGA!

Lois Weber, the Wizard!

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Shelley Stamp

Lois Weber è stata la più importante donna cineasta del cinema muto americano, considerata all'epoca una delle 'tre grandi menti' dell'industria insieme a Griffith e DeMille. Mentre i suoi contemporanei hanno goduto di una posizione privilegiata nella storia del cinema statunitense, Weber è rimasta relegata a una sorta di zona d'ombra. Il Cinema Ritrovato presenta la prima significativa rassegna delle sue opere proponendo molti film recentemente riscoperti e restaurati che abbracciano tutte le fasi della sua carriera.

Tra tutte le donne attive nel primo cinema americano, Weber produsse l'insieme di opere più consistente e omogeneo. Lavorò per oltre venticinque anni nel cinema, sceneggiando e dirigendo più di quaranta film e centinaia di cortometraggi. Dopo gli inizi a New York, nel 1913 Weber approdò a Los Angeles e all'emergente studio system, diventando la principale regista della Universal e la prima donna a far parte della Motion Picture Directors' Association. Nel 1917 fondò la Lois Weber Productions, si prodigò per dare più spazio alle donne a Hollywood e assunse un ruolo rilevante nella neonata Academy of Motion Picture Arts and Sciences. La sua carriera mette in luce due aspetti salienti della Hollywood delle origini: l'importanza dell'attivismo nella nascente industria cinematografica e il ruolo rilevante di tante donne nella creazione della cultura cinematografica americana.

In un'epoca ancora caratterizzata dalla diffidenza verso il possibile impatto culturale del cinema, Weber girò film di enorme successo e molto controversi su temi scottanti. Il suo impegno politico progressista la distinse dai contemporanei come Griffith e DeMille che cercavano di legittimare la nuova arte allineandola alla cultura alta. Weber vedeva invece i film come 'giornali vivi' capaci di coinvolgere l'opinione pubblica in dibattiti sulla pena di morte, la tossicodipendenza, la povertà e la contraccezione. Trasse spunto anche da tematiche di impatto meno sensazionalistico ma altrettanto scomode, come l'ipocrisia religiosa, la scarsa considerazione per le figure educative e il pettegolezzo. I suoi film si incentravano sui profondi cambiamenti nella vita delle donne, e dunque nelle relazioni uomo-donna, che turbavano gli americani all'inizio del ventesimo secolo.

Lois Weber colse non solo l'impatto sociale del cinema in quanto 'linguaggio senza voce' ma anche il suo impatto visivo in quanto mezzo narrativo. Assieme al direttore della fotografia Dal Clawson si lanciò in sperimentazioni con dissolvenze e sovrimpressioni, sofisticate tecniche di illuminazione e riprese in esterni, creando effetti tra i più ingegnosi dell'epoca.

Weber non era semplicemente conosciuta per i suoi film, di cui sovente era anche interprete, ma fu tra i primi registi a divenire una vera e propria celebrità. La sua relazione con il marito e collaboratore Phillips Smalley era un aspetto centrale di questa immagine pubblica. La loro unione coniugale e professionale era spesso presentata come un modello per la più moderna tipologia matrimoniale che stava emergendo nella cultura americana.

Malgrado la sua considerevole produzione e la singolare fama di cui godette a Hollywood, Lois Weber si è "perduta nella storia del cinema", come osserva Anthony Slide, ed è stata "furiosamente dimenticata", come scrive Richard Koszarski: ci auguriamo che la nostra retrospettiva inizi a porre riparo a una simile ingiustizia.

Shelley Stamp

Lois Weber was early Hollywood's most renowned female filmmaker, considered one of the industry's 'three great minds' alongside D.W. Griffith and Cecil B. DeMille. While her contemporaries have long enjoyed a privileged position in American film history, Weber has remained something of a blind spot. Il Cinema Ritrovato presents the first significant retrospective of Weber's work, featuring many recent restorations and discoveries that encompass all phases of her career.

Of all the women active in early Hollywood, Weber produced the most substantial body of work. She spent over 25 years in the industry, writing and directing more than 40 features and hundreds of shorts. After getting her start in New York, she arrived in Los Angeles in 1913, just as film production began to coalesce there. She worked first within the emergent studio system, becoming Universal's top director and the first female member of the Motion Picture Directors' Association. She left the studio to form Lois Weber Productions in 1917, dedicated herself to creating a positive working environment for women in Hollywood, and assumed a leading role in the newly-formed Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Weber's career illuminates two notable facets of early Hollywood: the importance of activist filmmaking at the industry's outset; and the prominent role that so many women played building America's movie culture.

At a time when many remained wary of cinema's cultural impact, Weber who often starred in her own films, made hugely successful and wildly controversial films on key issues of her day. Weber's engagement with progressive politics set her apart from contemporaries like Griffith and clergy, and gossip mongering. Weber's work also consistently grappled with the profound changes in women's lives, and consequently in male-female relationships, that unsettled Americans at the beginning of the 20th century.

If Weber understood cinema's social impact as a 'voiceless language', she also understood its visual impact as a storytelling medium. Collaborating with cinematographer Dal Clawson, Weber experimented with dissolves and superimpositions, matte shots and choreographed camera movements, sophisticated lighting techniques and location shooting, producing some of the more subtle cinematic effects of the era.

Renowned for her films, Weber also became one of the first celebrity filmmakers. Weber's relationship with her husband and frequent collaborator Phillips Smalley was a central facet of this publicity. The couple's working partnership often featured as a model for the new companionate marriage emerging in American culture and became a way of packaging the director's image as a professional woman.

Despite her remarkable body of work and her singular reputation in early Hollywood, Weber has "lost her way in history", as Anthony Slide notes, and has been "forgotten with a vengeance", as Richard Koszarski puts it – an injustice we hope this retrospective can begin to correct.

Shelley Stamp

PROGRAMMA 1: APERTURA. BOBINE E CORTOMETRAGGI DI LOIS WEBER RECENTEMENTE RESTAURATI PROGRAMME 1: OPENING. RECENTLY PRESERVED WEBER REELS AND SHORTS

IDLE WIVES

USA, 1916 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. F.: Allen Siegler. Int.: Lois Weber, Phillips Smalley, Mary MacLaren, Edwin Hearn, Seymour Hastings, Countess Du Cello, Pauline Aster, Cecilia Matthews, Ben Wilson, Maude George, Neva Gerber. Prod.: Universal ■ 35mm. L.: 501 m. D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. ■ Da: Library of Congress

Da poco restaurati, questi primi due rulli di *Idle Wives* offrono una straordinaria riflessione sul cinema e la visione. I personaggi del film vanno a vedere una pellicola intitolata *Life's Mirror* (diretta proprio da una certa 'Lois Weber') e assistono a versioni parallele e ammonitrici delle loro stesse vite. Una commessa che 'esce' con il suo ragazzo vede il proprio surrogato sullo schermo concepire un bambino e ritirarsi in un istituto per ragazze madri. Una coppia sposata in crisi vede la controparte della moglie sullo schermo lasciare un marito indifferente per riprendere il lavoro di assistente sociale. Una famiglia operaia che fatica a sbarcare il lunario impara quanto sia rischioso vivere al di sopra dei propri mezzi. In ciascun caso il riconoscimento di se stessi sullo schermo è rivelatore: la visione cinematografica offre occasioni uniche di identificazione e di coinvolgimento. All'apice della sua carriera, in *Idle Wives* Weber si mostra attenta allo straordinario impatto sulla cultura americana del cinema in quanto principale forma di intrattenimento di massa degli anni Dieci.

Newly restored, these first two reels of Idle Wives offer an astonishingly reflexive consideration of filmmaking and film viewing. Characters in the film attend a movie entitled Life's Mirror (pointedly directed by one 'Lois Weber'), where they watch parallel, cautionary versions of their own lives. A shop girl 'stepping out' with her boyfriend sees her screen surro-



Idle Wives

gate conceive a child and retire to a home for unwed mothers. An estranged married couple watches as the wife's onscreen counterpart leaves an uncaring husband to return to her post as a settlement worker. A working family struggling to make ends meet learn the perils of living beyond their means. In each case the recognition of oneself onscreen proves revelatory – film viewing provides opportunities for identification and affect unavailable anywhere else. Idle Wives shows Weber, at the height of her career, considering cinema's extraordinary impact on American culture as it became the nation's leading mass entertainment in the 1910s.

FROM DEATH TO LIFE

USA, 1911 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Phillips Smalley (Aratus), Lois Weber (la moglie di Aratus). Prod.: Rex per Universal ■ 35mm. L.: 246 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. ■ Da: Library of Congress

Ambientato nell'antica Grecia, *From Death to Life* racconta il tentativo di Aratus di trasformare la carne in pietra. Il film offre un monito sulla sperimentazione scientifica, soprattutto sulla tentazione di controllare la vita e la morte, ma è anche una lezione su quanto sia pericoloso ignorare il punto di vista femminile, qui associato alla compassione, all'umanità e al rispetto per la forza creatrice. Gli esperimenti di Aratus sono ripresi con la tecnica del passo uno.

Set in Ancient Greece, From Death to Life tells the story of Aratus's attempt to turn flesh into stone. If the film offers a cautionary tale about scientific experimentation, especially the temptation to control life and death, it also furnishes a lesson about the dangers of ignoring a feminine point of view, here associated with compassion, humanity, and respect for the powers of creation. Stop-motion cinematography is used to portray Aratus's experiments.

LOST ILLUSIONS

USA, 1911 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Lois Weber, Phillips Smalley, Harold Lockwood. Prod.: Rex per Universal. Pri. pro.: 5 ottobre 1911 ■ 35mm. L.: 269 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles. ■ Da: EYE Film Institute Netherlands

Al centro di molte sceneggiature di Lois Weber per la Rex c'è la relazione uomo-donna, e mentre in altri film dell'epoca le storie d'amore vengono trattate in maniera convenzionale, le prime opere di Weber mostrano un insistito interesse per le alleanze eterosessuali che infrangono le barriere razziali, sociali e morali e per le storie che si concentrano sulla discordia coniugale più che sul corteggiamento e l'idillio. In *Lost Illusions* Weber interpreta una madre di campagna che medita di abbandonare il marito e la figlia per fuggire con uno sconosciuto, un focoso uomo di città.

*Male-female relationships stood at the heart of many of Weber's Rex scripts, and while romance would have been a common trope in other contemporary screen stories, Weber's early films demonstrate a repeated fascination with heterosexual alliances that transgress racial, class, or moral boundaries; and stories that focus on marital discord, rather than courtship and romance. In *Lost Illusions* Weber plays a rural mother who is tempted away from her husband and daughter by a dashing stranger from the city.*

LOST BY A HAIR

USA, 1914 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Phillips Smalley, Joe King, Lois Weber, Ella Hall, Betty Schade, Beatrice Van, Phil Carr. Prod.: Rex per Universal. Pri. pro.: 28 giugno 1914 ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Lo smascheramento della vanità maschile è al centro di questa commedia recentemente restaurata. Un tenore è oggetto delle appassionate attenzioni femminili in una località di villeggiatura estiva. Interviene però il corteggiatore geloso di una delle signore, che ne mette in luce i difetti. Una delle poche commedie dirette da Weber durante il periodo trascorso alla Rex, per la quale scrisse prevalentemente drammi storici, adattamenti letterari e melodrammi.

Male vanity is exposed in this newly-restored comedy about a tenor who is attracting fervent attention from women at a summer resort. A jealous suitor intervenes to reveal the tenor's shortcomings. A rare comedy from Weber's Rex period when she wrote mainly historical dramas, literary adaptations, and melodramas.

PROGRAMMA 2: I PRIMI FILM PER LA BOSWORTH, VETRINA DEL TALENTO DI DAL CLAWSON, DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA PROGRAMMA 2: EARLY BOSWORTH FEATURES, SHOWCASING THE WORK OF CINEMATOGRAPHER DAL CLAWSON

SUSPENSE

USA, 1913 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

Scen.: Lois Weber. F.: Dal Clawson. Int.: Lois Weber (la moglie), Valentine Paul (il marito), Douglas Gerrard (l'inseguitore), Sam Kaufman (il vagabondo). Prod.: Rex per Universal. Pri. pro.: 6 luglio 1913. ■ 35mm. L.: 218 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. ■ Da: BFI National Archive

Ispirata rivisitazione del 'salvataggio all'ultimo minuto' strettamente associato a D.W. Griffith, secondo lo storico Charlie Keil, *Suspense* resta uno dei film stilisticamente più audaci del periodo di transizione. Il film mette in luce il talento del direttore della fotografia Dal Clawson, membro fondatore dell'American Society of Cinematographers, celebre per la sua

abilità con gli effetti speciali. Tra i collaboratori preferiti di Weber, Dawson fu una presenza costante nella carriera della regista e la seguì alla Bosworth, poi nuovamente alla Universal e infine alla Lois Weber Productions.

*Weber's inspired re-thinking of the 'last-minute rescue' scenario so associated with D.W. Griffith, *Suspense* remains one of most stylistically outré films of the transitional era, according to historian Charlie Keil. The film showcases the work of cinematographer Dal Clawson, a founding member of the American Society of Cinematographers famed for his ability to achieve special effects. One of Weber's favorite collaborators, Dawson continued to work with the director throughout her career, following her to Bosworth, then back to Universal and onto Lois Weber Productions.*

SUNSHINE MOLLY

USA, 1915 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Sog.: Alice von Saxmar. Scen.: Lois Weber. F.: Dal Clawson. Int.: Lois Weber (Sunshine Molly), Phillips Smalley ('Bull' Forrest), Adele Farrington (vedova Budd), Margaret Edwards (Mirra Budd), Herbert Standing (Pat O'Brien), Vera Lewis (Mrs O'Brien), Roberta Hickman (Patricia O'Brien), Frank Elliott (il suo fidanzato), Charles Marriott (Old Pete). Prod.: Bosworth. Pri. pro.: 18 marzo 1915 ■ 35mm. L.: 736 m. D.: 36' a 18 f/s. ca. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. ■ Da: Library of Congress

Dopo quattro fortunati anni al comando della Rex, marchio della Universal, nell'estate del 1914 Weber e Smalley passarono alla Bosworth, più incline a produrre lungometraggi. La casa cinematografica



Hypocrites

promosse la coppia presentandola come una prestigiosa squadra di produzione e all'inizio del 1915 Weber veniva definita "principale regista della Bosworth". In *Sunshine Molly* Weber interpreta una giovane che lavora in una pensione familiare nelle vicinanze di un giacimento petrolifero, dove serve i pasti agli operai, tutti uomini, e subisce le loro continue molestie. Con una messa in scena e una fotografia ricche d'inventiva, il film mostra Molly intenta a cavarsela in questo difficile ambiente. Solo più avanti apprendiamo di un'altra sua passata disavventura sul lavoro. Gli esterni girati nei giacimenti petroliferi della California contribuiscono al realismo del film. Il terzo e quarto rullo sono andati perduti e alcuni dei restanti sono danneggiati.

*Following four successful years at the helm of Universal's Rex brand, Weber and Smalley joined Bosworth in the summer of 1914, taking advantage of improved opportunities for feature filmmaking. Bosworth promoted the couple as a prestigious producing team and by early 1915 Weber was described as "Bosworth's principal director". In *Sunshine Molly* Weber plays a young woman working in a boarding house next to an oil field, serv-*

ing meals to the all-male crew and subject to continual harassment. Inventive staging and cinematography illustrate Molly's navigation of this trying environment. Only late in the film do we learn of another workplace incident in her past. Location shooting in California oil fields adds authenticity. Reels 3 and 4 are missing and some of the remaining reels are damaged.

HYPOCRITES

USA, 1915 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber. F.: Dal Clawson, George W. Hill. Ass. regia: Nate C. Watt. Int.: Courtenay Foote (Gabriel, l'asceta), Herbert Standing (l'abate), Myrtle Stedman (la donna), Adele Farrington (la regina), Margaret Edwards (la 'Verità'). Prod.: Bosworth. Pri. pro.: 20 gennaio 1915 ■ 35mm. L.: 1120 m. D.: 54" a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Il film più noto di Lois Weber per la Bosworth mostra l'ambiziosa portata delle sue prime opere nella forma e nei contenuti. In due storie parallele, Courtenay Foote interpreta un asceta cristiano inten-

to a completare una statua della 'Verità' e un moderno ecclesiastico alle prese con una congregazione apatica e più interessata alla posizione sociale che alla carità. Il prete, Gabriel, smaschera le ipocrisie dei suoi parrocchiani in una serie di scene in cui la figura della 'Nuda Verità' regge uno specchio che svela la loro vera natura. Gli effetti ottenuti dal direttore della fotografia Dal Clawson sono straordinari, con la 'Nuda Verità' che aleggia in sovrapposizione. Lois Weber non appare nel film – la scrittura e la regia occupavano molto del suo tempo, portandola a recitare sempre più raramente – ma il suo ruolo autoriale è inconfondibilmente evocato nel prologo. Inoltre nello specchio della verità vediamo una prefigurazione del cinema come 'specchio della vita', idea che Weber avrebbe esplorato più compiutamente l'anno successivo in *Idle Wives*. Molto controverso negli Stati Uniti a causa delle scene di nudo, *Hypocrites* consacrò Lois Weber tra i maggiori registi dell'epoca.

*Weber's best-known film from her time at Bosworth, *Hypocrites* demonstrates the ambitious reach of her early features in both their form and content. In parallel stories Courtenay Foote plays an early Christian ascetic devoted to completing a statue of 'Truth' and a modern minister preaching to an apathetic congregation more invested in social standing than genuine piety. The minister, Gabriel, exposes the hypocrisies of his parishioners in a series of vignettes where the figure of the 'Naked Truth' holds up a mirror that exposes their true character. Cinematographer Dal Clawson achieves striking effects, as the 'Naked Truth' appears to hover over scenes in superimposition. Weber herself does not appear in the film – she acted less and less as the work of writing and directing took up greater amounts of her time – but her authorial role is unmistakably evoked in the film's prologue. Moreover, we see in the mirror of truth a prefiguration of cinema as 'Life's Mirror', an idea Weber would explore more fully the following year in *Idle Wives*. A highly controversial film in the U.S., because of its onscreen nudity, *Hypocrites* nonetheless secured Weber's reputation among the foremost filmmakers of her era.*

PROGRAMMA 3: SCANDALO, PARTE PRIMA PROGRAMME 3: SCANDAL, PART ONE

FINE FEATHERS

USA, 1912 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Lois Weber (Mira),
Phillips Smalley (Vaughn), Charles De
Forrest (Beyer). Prod.: Rex per Universal.
Pri. pro.: 1 febbraio 1912 ■ 35mm. L.: 297 m.
D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English
intertitles ■ Da: Library of Congress

Un artista si innamora della sua cameriera dopo averne dipinto il ritratto e la ragazza da dipendente si trasforma in convivente, facendo scoppiare uno scandalo. Incentrato sul mondo dell'arte, il film è una scrupolosa indagine sulla produzione e la circolazione di immagini femminili, indagine che viene messa in luce visivamente – attraverso lo spazio, la composizione e le linee visive – e nella traiettoria narrativa. Il titolo si riferisce all'adagio "Fine feathers make fine birds" ('L'apparenza inganna').

When an artist falls in love with his maid after painting her portrait, scandal ensues as her role shifts from employee to live-in companion. With the art world at its center, the film provides a sustained investigation of the production and circulation of images of women, an investigation that emerges as much through the film's visual systems – its use of space, composition, and sightlines – as through its narrative trajectory. "Fine feathers make fine birds", the saying goes.

A JAPANESE IDYLL

USA, 1912 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. Int.: Lois Weber (Cherry Blossom). Prod.: Rex per Universal. Pri. pro.: 29 agosto 1912 ■ 35 mm. L.: 254 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Distribuito solo sei mesi dopo *Fine Feathers*, *A Japanese Idyll* propone una rifles-



Scandal Mongers (per gentile concessione di Mark Garrett Cooper)

sione altrettanto matura sulla mercificazione delle immagini femminili, in questo caso riferita alla fotografia commerciale. Dopo aver visto un ritratto scattato in segreto da un fotografo occidentale, un

facoltoso mercante si innamora di Cherry Blossom, una fanciulla giapponese che fa il possibile per sottrarsi alle attenzioni dell'uomo. Il film ottiene notevoli effetti di luce con paraventi e scene notturne,

usando l'ambientazione giapponese per mettere in rilievo l'“esotizzazione” dell'immagine di Cherry Blossom.

Released just six months after Fine Feathers, A Japanese Idyll offers a similarly self-conscious meditation on the commodification of female imagery – in this case, commercial photography rather than painting. After seeing a portrait secretly taken by a western photographer, a wealthy merchant falls in love with Cherry Blossom, a young Japanese woman who does everything she can to extricate herself from the man's affections. The film contains striking lighting effects using shoji screens and night-time scenes, using its Japanese setting to draw attention to the 'exoticization' of Cherry Blossom's image.

SCANDAL MONGERS

USA, 1915 Regia: Lois Weber, Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber. F.: Dal Clawson. Int.: Lois Weber (Daisy Dean), Phillips Smalley (William Wright), Rupert Julian (Robert Gordon), Adele Farrington (Susan), Abe Mondon (John Austin), Alice Thomson (Mrs Wright, senior), Grace Johnson (Mrs Green), Jim Mason (Mr

Green), Sis Matthews (Mrs Wright). Prod.: Universal. Pri. pro.: 10 luglio 1915 ■ 35mm. L.: 719 m. D.: 35' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Scandal Mongers, titolo con cui fu distribuito nel 1918 dalla Universal il film del 1915 *Scandal*, è una riflessione estremamente coerente sugli effetti perniciosi del pettegolezzo, tema toccato anche nei due cortometraggi inclusi nel programma e in film successivi quali *Saving the Family Name* (1916) e *Sensation Seekers* (1927), anch'essi presentati al Cinema Ritrovato. Qui Weber e Smalley interpretano una stenografa e il suo principale: i due finiscono invischiati in uno scandalo quando lei si rompe una caviglia e lui prende ad accompagnarla al lavoro in macchina. Il pettegolezzo alimentato dalla stampa, visualizzato come una bestia immonda che aleggia sui personaggi, è associato a una sorta di cecità, all'incapacità di vedere ciò che sta realmente accadendo. La colpa è soprattutto delle donne, così indaffarate a disciplinare la condotta altrui da non vedere il danno che causano. Il conformismo borghese distrugge anziché sostenere il matrimonio. Alla fine, il sodalizio professionale, caratterizzato dal reciproco rispetto che la coppia dimostra sul luogo di lavoro, si

propone come modello per una relazione progressista. Il quarto rullo del film è andato perduto.

Scandal Mongers, Universal's 1918 release of Weber's 1915 feature Scandal, is one of her most sustained explorations of the damaging effects of gossip, a theme also touched on in the two shorts included in the program, as well as later features like Saving the Family Name (1916) and Sensation Seekers (1927), also screening at the festival. Here Weber and Smalley play a stenographer and her boss who become embroiled in scandal when he begins driving her to work after she breaks her ankle. Media-fueled scandal, visualized as a hideous beast seen hovering over the characters, is associated with a kind of blindness, a failure to see what's really going on. Women are chiefly to blame: so busy are they policing the conduct of others that they fail to recognize the damage they are causing. Bourgeois propriety disrupts, rather than supports, marriage. In the end, the professional partnership and mutual respect the couple exhibits in the workplace becomes a model for forward-looking heterosexual relationships. The film's fourth reel is missing.

PROGRAMMA 4: I FILM D'IMPEGNO SOCIALE PROGRAMME 4: THE SOCIAL ISSUE FILMS

THE PEOPLE VS. JOHN DOE

USA, 1916 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber. F.: Allen Siegler. Int.: Harry De More (John Doe), Evelyn Selbie (Mrs Doe), Willis Marks (il fratello di Doe), Leah Baird (un'avvocatesa), George Berrell (un ricco contadino), Maud George (sua sorella), Charles Mailes (un detective), Robert Smith (un famoso avvocato). Prod.: Universal. Pri. pro.: 10 dicembre 1916 ■ 35mm. D.: 20' ca. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Un commentatore suggerì che Lois Weber fosse l'unica regista che osasse affrontare una questione controversa con la speran-

za di farne un film redditizio. Uscito nel bel mezzo di un dibattito nazionale sulla pena di morte, *The People vs. John Doe* dà forma drammatica al celebre caso di Charles Stielow, un incolto bracciante che rischiava la pena capitale per un omicidio che secondo molti non aveva commesso. Per volere della censura tutti i riferimenti a Stielow vennero eliminati e il nome del personaggio divenne significativamente 'John Doe', vale a dire 'ignoto'. Certa del forte richiamo del film, la Universal ne affrettò l'uscita nelle sale: il film fu proiettato meno di una settimana dopo la commutazione della pena capitale in ergastolo, ritardando l'uscita dell'atteso adattamento di *20.000 leghe sotto i*

mari. Gli attivisti contro la pena di morte approfittarono del film per perorare la loro causa, organizzando incontri in occasione delle proiezioni a New York e mostrandolo ai legislatori della Pennsylvania. Secondo "Wid's", il film sarebbe "servito a far riflettere la gente sulla pena capitale più di un anno di opuscoli e discorsi". I tre rulli qui presentati sono gli unici superstiti.

A commentator once suggested that Weber was the only filmmaker who would dare tackle controversial subject matter and hope to make a commercially viable film. Released amidst the height of a national debate about the death penalty, The People vs. John Doe dramatizes



Where Are My Children? (per gentile concessione di New York Public Library of the Performing Arts)

the highly-publicized case of Charles Stielow, an uneducated farmhand facing execution for a murder many believed he did not commit. At the behest of the National Board of Censorship, all references to Stielow were eliminated and the title character's name was changed to a pointed 'John Doe'. Still, sure of its topical appeal, Universal rushed the film into theaters less than a week after Stielow's death sentence was commuted, delaying the release of the studio's

highly-anticipated adaptation of 20,000 Leagues Under the Sea. Anti-capital punishment activists seized upon the film to advocate their cause, speaking at screenings in New York and showing the film to legislators in Pennsylvania. According to "Wid's", the film would "do more to make people think about capital punishment than all the pamphlets and speeches that could be prepared in a year's time". Only these three reels are known to survive.

WHERE ARE MY CHILDREN?

USA, 1916 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Sog.: Lucy Payton, Franklyn Hall. Scen.: Lois Weber. F.: Allen Siegler, Stephen S. Norton. Int.: Tyrone Power (Richard Walton), Helen Riaume (Mrs Walton), Marie Walcamp (Mrs Brandt), Cora Drew (la governante), Rene Rogers (Lillian), A.D. Blake (Roger), Juan De La Cruz (Dr. Malfit), C. Norman Hammond (Dr. Homer), William J. Hope (marito eugenetico), Marjorie Blynn (moglie eugenetica), William Haben (Dr. Gilding). Prod.: Universal ■ 35mm. L.: 1729 m. D.: 62' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Where Are My Children? è uno dei due film scritti e diretti da Weber sulla contraccezione e l'aborto al culmine delle polemiche che circondavano Margaret Sanger e i suoi tentativi di legalizzare il controllo delle nascite negli Stati Uniti. Il film illustra l'estrema complessità del dibattito. Perseguitato da problemi di censura in tutto il paese, per la Universal il film fu senz'altro tra i più redditizi del 1916. *Where Are My Children?*, che sposa le teorie eugenetiche, difende il controllo delle nascite per i poveri della classe operaia e condanna i frequenti aborti tra le donne bianche benestanti, contrapponendo il caso giudiziario di un dottore accusato di offrire consigli contraccettivi a donne indigenti a quello di un medico abortista per una cerchia selezionata di donne dell'alta società. L'anno seguente uscì *The Hand That Rocks the Cradle*, una presa di posizione ancora più energica a favore della causa di Margaret Sanger: Weber vi interpreta una donna arrestata per aver diffuso istruzioni sulla contraccezione. Quello stesso anno uscì anche un film della stessa Sanger, *Birth Control*, che presentava una serie di argomenti a favore della contraccezione legale. La nuova statura conquistata dal cinema è rivelata dal fatto che Lois Weber, autrice di film di qualità e tra i registi più stimati di allora, mise la sua fama al servizio di un tema così scottante, e che Sanger, attivista di spicco dell'epoca, usò il cinema per promuovere la propria causa.

One of two films Weber wrote and directed on contraception and abortion at the height of the controversy surrounding Mar-

garet Sanger's attempts to legalize birth control in the United States, Where Are My Children? illustrates nothing if not the complexities of this debate. Dogged with censorship troubles across the country, it was far and away one of Universal's most profitable features in 1916. Entangled in the era's eugenic theories, the film advocates birth control for the working poor, while condemning affluent white women for their repeated abortions, contrasting

the trial of one doctor accused of furnishing contraceptive advice to women in need with that of a doctor who provides abortions to a select coterie of spoiled society women. The following year Weber released The Hand That Rocks the Cradle, an even more pointed engagement with Sanger's crusade, with Weber herself playing a woman imprisoned for disseminating instructions on family planning. Sanger released her own film, Birth Control, that

same year, guiding viewers through a series of arguments favoring legal contraception. Something of cinema's new-found stature can be seen in the fact that Weber, one of the most respected filmmakers of the day, brought her reputation for quality features to this contentious issue, and that Sanger, one of the era's leading radicals, used motion pictures to promote her cause.

PROGRAMMA 5: DUE FILM CON MARY MACLAREN, SCOPERTA DA LOIS WEBER PROGRAMME 5: TWO FILMS STARRING WEBER DISCOVERY MARY MACLAREN

SHOES

USA, 1916 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber. F.: Stephen S. Norton, King D. Gray, Allen Siegler. Int.: Mary MacLaren (Eva Meyer), Harry Griffith (suo padre), Mrs Witting (sua madre), Jessie Arnold (Lil), William Mong ('Cabaret' Charlie). Prod.: Bluebird Photoplays per Universal. Pri. pro.: 26 giugno 1916 ■ 35mm. L.: 1191 m. D.: 57" a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

La leggenda racconta che Lois Weber scoprì Mary MacLaren nel 1916 mentre questa faceva la fila davanti ai portoni della Universal insieme a tanti altri aspiranti attori. Intravedendo "qualcosa di magnetico" nel volto della sedicenne, Weber le fece fare un'apparizione fugace ma memorabile nel ruolo della cameriera che respinge avances sessuali in *Where Are My Children?*. Mary MacLaren fu poi l'interprete principale di *Shoes* e di altri film di Lois Weber e di altri registi di spicco della Universal. "Da comparsa a stella del cinema": così si intitolava un articolo di "Motion Picture Magazine" dedicato all'attrice. In *Shoes*, desolato ritratto della miseria urbana, MacLaren interpreta Eva Meyer, una commessa costretta a mantenere la famiglia con il suo magro salario. Circondata dai prodotti del negozio in cui lavora, Eva non è in grado di partecipare all'economia di consumo basata anche sulla sua forza lavoro. I riformatori progressisti si preoccupavano esplicitamente dei gusti e delle abitudini d'acquisto delle lavoratrici sottopagate come Eva, nonché



Shoes

dell'economia sessista generata dalle disparità salariali tra giovani uomini e giovani donne. Eppure, benché *Shoes* condivida molte delle inquietudini dell'epoca, incoraggia lo spettatore a immedesimarsi nel personaggio di Eva, a capire cosa significhi lavorare duramente, vergognarsi della propria condizione, temere per il proprio futuro e desiderare con tutte le forze quell'unico potente simbolo di fuga: un nuovo paio di scarpe.

As legend has it, Weber discovered Mary MacLaren in a long line of screen hopefuls waiting outside Universal gates in 1916. Recognizing "something magnetic" in the young woman's face, Weber cast MacLaren, then only 16, in a brief but memorable appearance as the maid who rejects unwanted sexual advances in Where Are My Children? A starring role in Shoes followed, along with several more films with Weber and other top Universal directors. "From Extra to Stardom", "Motion Picture Magazine" blared in its profile of the actress. In Shoes, Weber's bleak portrait of urban poverty, MacLaren plays Eva Meyer, a shop girl whose meager earnings support her family. Surrounded by merchandise in the store where she works, Eva is unable to participate in the consumer economy her labor supports. Progressive-era reformers worried openly about the fashion tastes and spending habits of underpaid female workers like Eva, as well as the sexual economy spawned by wage inequities between young men and women. Yet even as Shoes shares many of these alarmist concerns, woven throughout the film are moments when we are encouraged to share Eva's viewpoint, to understand what it means to work hard, to feel ashamed of one's circumstances

and fearful about the future, and to long for one potent symbol of escape – a new pair of shoes.

SAVING THE FAMILY NAME

USA, 1916 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Sog.: Evelyn Heath. Scen.: Lois Weber. F.: Allen Siegler. Int.: Mary MacLaren (Estelle Ryan), Girrard Alexander (Mrs Winthrop), Carl von Schiller (Wally Dreislin), Jack Holt (Jansen Winthrop), Phillips Smalley (Robert Winthrop), Harry Depp (Billie Schramm). Prod.: Bluebird Photoplays per Universal. Pri. pro.: 11 settembre 1916 ■ 35mm. L.: 906 m. D.: 44' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

In *Saving the Family Name*, suo terzo film da protagonista sotto la direzione di Lois Weber, Mary MacLaren interpreta un personaggio molto diverso. La ballerina di fila Estelle Ryan finisce coinvolta in uno scandalo quando uno spasimante si suicida perché la ricca famiglia di lui disapprova la loro relazione. Sottotitolato "Un dramma sull'orgoglio familiare e una ballerina", il film illustra la costante attenzione di Weber per gli effetti nocivi del pettegolezzo e dello scandalo, suggerendo che chi è interessato a difendere la morale convenzionale (che qui, come indicato dal titolo, equivale a 'salvare il buon nome della famiglia') spesso indulge alla ben più immorale maldicenza. Weber offre anche una critica dell'immagine di vacuità femminile alimentata dallo show business, critica che trova il suo eroe in Robert, l'unico che riesce a vedere oltre lo scandalo e il glamour artificiale ap-

prezzando Estelle per quello che è. In un'intervista con Richard Koszarski, Mary MacLaren ricorderà il "rispetto e la popolarità" immensi di cui godeva Weber alla Universal e l'atteggiamento protettivo che mostrava nei confronti della sua diva: "Capita, aveva idee molto rigide sulla morale e tutto il resto, e non voleva vedermi cambiarsi" (Richard Koszarski, *Truth or Reality? A Few Thoughts on Mary MacLaren's Shoes*, "Griffithiana", n. 40-42, 1991).

*MacLaren plays a very different character in Saving the Family Name, her third starring role under Weber's direction. Chorus girl Estelle Ryan finds herself embroiled in a national scandal after a beau commits suicide because his well-to-do family disapproves of their romance. Subtitled "A Drama of Family Pride and a Chorus Girl", the film illustrates Weber's sustained interest in the damaging effects of gossip and 'scandal', suggesting that those interested in upholding conventional morality (presented here as 'saving the family name') often indulge in the greater immorality of spreading malicious rumors. Weber also offers a critique of the hollow feminine façade perpetuated by commercial 'show business', finding its hero in Robert, the only one who can see through the circus of scandal and feminine glamour to appreciate Estelle for who she truly is. Speaking with Richard Koszarski late in life, MacLaren remembered the enormous "popularity and respect" Weber commanded from everyone at Universal and the protective interest she showed in her star. "My goodness, she had very strict ideas about morality and everything, and she wanted to preserve me as I was" (Richard Koszarski, *Truth or Reality? A Few Thoughts on Mary MacLaren's Shoes*, "Griffithiana", n. 40-42, 1991).*

PROGRAMMA 6: I FILM MATURI D'IMPEGNO SOCIALE PROGRAMME 6: THE MATURE SOCIAL ISSUE FILMS

A CHAPTER IN HER LIFE

USA, 1923 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber, Doris Schroeder. F.: Ben Kline. Int.: Jane Mercer (Jewel), Claude Gillingwater (Mr Everingham), Jacqueline Gadsden (Eloise

Everingham), Frances Raymond (Madge Everingham), Robert Frazer (Dr. Ballard), Eva Thatcher (Mrs Forbes), Ralph Yearsley (Zeke Forbes), Fred Thomson (Nat. Bonnell), Beth Rayon (Susan). Prod.: Universal-Jewel. Pri. pro.: 17 settembre 1923 ■ 35mm. L.: 140 m. (frammento).

D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Frammento del film di Weber *A Chapter in Her Life* (1923) sulle vicissitudini di una giovane che tenta di redimere una famiglia



A Chapter in Her Life

afflitta dall'alcolismo. Tornata alla Universal dopo il fallimento della propria casa di produzione, Weber scelse di riadattare il bestseller del 1903 di Clara Louise Burnham a favore del Cristianesimo scientista, che aveva già portato sullo schermo nel 1915 con il film *Jewel*. Alcuni critici lamentarono "la tematica stucchevole alla Pollyanna" ("Variety"), ma Marcia Landy vi vede una straordinaria descrizione della vita domestica e dell'interiorità. "Ciò che vediamo in *A Chapter in Her Life* è un mondo borghese ermetico incentrato su una femminilità imprigionata, ove la fiaba e la fantasia servono a ritrarre l'insoddisfazione emotiva" (Marcia Landy, 1923: *Movies and the Changing Body of Cinema*, in *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*, a cura di Lucy Fischer, Rutgers University Press, 2009). *A fragment of Weber's 1923 feature A*

*Chapter in Her Life, about a young girl's quest to redeem a family burdened by alcoholism. Rejoining Universal after the collapse of her production company, Weber chose to adapt Clara Louise Burnham's best-selling 1903 novel promoting Christian Science, a project she had first brought to the screen in her 1915 feature Jewel. While some critics complained of the film's "saccharine Pollyanna theme" ("Variety"), Marcia Landy finds a powerful treatment of domesticity and interiority. "What we see in A Chapter in Her Life is a hermetic bourgeois world centering on imprisoned femininity, with fantasy and fairy tale used to portray emotional discontent" (Marcia Landy, 1923: *Movies and the Changing Body of Cinema*, in *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*, edited by Lucy Fischer, Rutgers University Press, 2009).*

THE BLOT

USA, 1921 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber, Marion Orth. F.: Philip Du Bois, Gordon Jennings. Int.: Claire Windsor (Amelia Griggs), Louis Calhern (Phil West), Margaret McWade (Mrs Griggs), Philip Hubbard (professor Griggs), Marie Walcamp (Juanita). Prod.: Lois Weber Productions. Pri. pro.: 21 agosto 1921 ■ 16mm. D.: 80' ca. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. ■ Da: Photoplay Productions

Ultimo film di Weber per la sua casa di produzione indipendente, *The Blot* dimostra che anche nelle sue opere più tarde la regista non abbandonò la critica sociale (come talora si sostiene). Atto d'accusa nei confronti di una società concentrata sulla ricchezza e il consumo al punto da ignorare l'importanza dell'istruzione

e della religione, *The Blot* contrappone la nobile povertà della famiglia di un professore all'opulenza ostentata dello spasimante della figlia e al volgare materialismo della famiglia di un calzolaio immigrato. Il film si indigna del fatto che coloro che producono e vendono beni di consumo vivano meglio degli insegnanti e dei preti che hanno il compito di scolpire le menti e gli animi del paese. Gli oggetti assumono un'importanza eccezionale nel film: le automobili, i vestiti, il cibo (o la sua mancanza) diventano tutti indicatori delle aspirazioni e della posizione sociale. Elogiando il talento con cui Weber sa cogliere "dettagli semplici con semplicità", il critico Joseph L. Kelley scrisse che il suo cinema "rivelava le piccole banalità della vita quotidiana in una maniera che smentiva il luogo comune secondo cui l'ovvio non è mai interessante". Concentrando l'attenzione sulla moglie del professore, Mrs Griggs, *The Blot* sottolinea il suo punto di vista e invita lo spettatore a

condividere la sua umiliazione per la povertà della famiglia, indicando esplicitamente le pressioni esercitate sulle donne nella società dei consumi. Forse l'aspetto più coraggioso sta nel rifiuto di Weber di fornire l'atteso lieto fine, dimostrando così fino in fondo la forza della sua critica.

The last film Weber made at her independent production company, The Blot shows that she did not abandon social critique in her later films, as is sometimes assumed. An indictment of a society so devoted to affluence and consumption that it undervalues its educators and clergy, The Blot sets the genteel poverty of a professor's family against the ostentatious wealth of their daughter's society beau and the gaudy materialism of an immigrant shoe-maker's family next door. The film finds irony in the fact that those who produce and sell consumer goods make a better living than the teachers and clergy charged with sculpting the nation's minds and souls.

Objects take on out-sized importance in the film – the cars people drive, the shoes they wear, the food they have (or do not have) all become important indices of class status and longing. Praising Weber's ability to capture "simple details, simply", reviewer Joseph L. Kelley described how her filmmaking "revealed the obvious, the simple little happenings of everyday life in such a manner as to overcome and discount the old saying that the obvious is never interesting". By focusing on the professor's wife, Mrs Griggs, emphasizing her visual point of view and inviting audiences to share her humiliation at the family's poverty, The Blot pointedly demonstrates the particular pressures placed on women in the consumer-driven economy. Perhaps most daring of all, Weber refuses to provide the expected happy ending and in doing so demonstrates the force of her critique.

PROGRAMMA 7: SCANDALO, PARTE SECONDA PROGRAMME 7: SCANDAL, PART TWO

SENSATION SEEKERS

USA, 1927 Regia: Lois Weber

■ Scen.: Lois Weber. F.: Ben Kline. Int.: Billie Dove ('Egypt' Hagen), Huntley Gordon (Ray Sturgis), Raymond Bloomer (Reverend Lodge), Peggy Montgomery (Margaret Todd), Will Gregory (Colonel Todd), Helen Gilmore (Mrs Todd), Edith Yorke (Mrs Hagen), Phillips Smalley (Mr Hagen), Cora Williams (Mrs W. Symme), Sidney Arundel (Deacon W. Symme), Clarence Thompson (Rabbitt Smythe), Nora Cecil (Mrs Lodge), Frances Dale (Tottie), Lillian Lawrence, Fanchon Frankel (Tibbett sisters), Hazel Howell (Guest). Prod.: Universal. Pri. pro.: 20 marzo 1927 ■ 35mm. Bn. D.: 70'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Universal

Uno dei tre film che alla fine degli anni Venti segnarono una breve rinascita della carriera di Lois Weber, *Sensation Seekers*



Sensation Seekers

è un esempio magistrale della sua produzione matura. Qui la regista torna all'interesse per il pettegolezzo e lo scandalo, aggiornando il contesto all'età del jazz. Billie Dove è Egypt Hagen, una *flapper* che rinuncia allo stile di vita edonistico a favore di una condotta più morale. Era il secondo ruolo scritto da Weber per l'attrice, e il film la consacrò dopo anni di parti da protagonista poco incisive. I critici scrissero che la regia di Weber era riuscita a tirar fuori "tutto il talento di un'attrice che finora era stata più o meno puramente decorativa" e che Dove era diventata "praticamente da un giorno all'altro un'attrice di prima classe". In seguito Billie Dove definì Weber "la migliore regista con cui ho lavorato... Se avessi avuto voce in capitolo le avrei fatto dirigere tutti i miei film. C'erano tanti registi uomini che mi piacevano, ma lei capiva le donne". Prima della fine delle riprese di *Sensation Seekers* l'attrice aveva già firmato un contratto di cinque anni con la First National. Ironia della sorte, a renderla famosa fu un film che insieme a *The Marriage Clause* del 1926 e al successivo *The Angel of Broadway* proponeva una riflessione critica sull'immagine della donna nello sgargiante mondo di Hollywood. Se *The Marriage Clause* e *The Angel of Broadway* esplorano il fenomeno del divismo femminile nel teatro (chiaro sostituto dell'industria cinematografica), *Sensation Seekers* tratta i temi della celebrità e dello spettacolo in maniera più obliqua. Egypt, ragazza emancipata dell'alta società, vive su una sorta di 'palcoscenico' me-

diatico dove ogni sua mossa è osservata e commentata. I 'cacciatori di emozioni forti' evocati nel titolo sono sia i vicini e i compagni di parrocchia di Egypt (avidì di assistere a uno scandalo tra il pastore e una giovane donna attraente), sia gli amici ricchi e ultramondani della ragazza. Il montaggio alternato equipara le esclusive occasioni sociali con la condotta spietata dei vicini che si riuniscono per assistere agli sviluppi peccaminosi, spettegolandosi ferocemente in chiesa e accalcandosi a leggere la notizia dell'arresto di Egypt. C'è poca differenza, dice il film, tra chi cerca emozioni forti nell'alcol o nel sesso e chi nello scandalo e nella maldicenza.

One of three films Weber made in the late 1920s that sparked a brief resurgence of her career, Sensation Seekers is a masterful example of her mature work. Here she returns to her interest in gossip and scandal, updating the context to the Jazz Age. Billie Dove stars as Egypt Hagen, a society 'flapper' who renounces her hedonistic lifestyle for a more ethical path. It was the second role Weber had written for Dove, catapulting the actress to stardom after several years of playing leading roles with little impact. Critics noted that Weber's direction had brought out "the full talent of an actress who heretofore has been more or less purely decorative", noting that Dove's performances demonstrated that she had become "virtually overnight an actress of the first rank". Late in life Dove remembered Weber as "the best director I ever had... If I'd had any-

thing to say about it, I would have had her direct all my pictures. I had a lot of men directors that I liked too, but she understood women". It is ironic that Sensation Seekers propelled Dove to fame – before filming was even complete she had signed a five-year deal with First National – for the film stands alongside 1926's The Marriage Clause and Weber's subsequent release, The Angel of Broadway, to mark a trio of films offering remarkably reflexive meditations on the performance of femininity in Hollywood's glamour culture. If The Marriage Clause and The Angel of Broadway both explore female stardom in the theater – a clear stand-in for the movie industry – Sensation Seekers comes at the question of performance and celebrity from a more oblique angle. A well-known socialite, Egypt lives her life on a kind of media 'stage', where her every move is watched and reported upon. The 'sensation seekers' evoked in the film's title are just as much Egypt's neighbors and fellow church-goers (eager for a scandal between their pastor and a handsome young woman) as they are Egypt's own 'ultra-jazzy wealthy set'. Intercutting equates the group's racy social gatherings with the ruthless behavior of Egypt's neighbors, gathered to watch the 'sinful' goings on, gossiping mercilessly in church, and crowding around to read newspaper coverage of Egypt's arrest. There is little difference, the film asserts, between those who seek sensation through alcohol or sex and those who seek it through scandal and gossip mongering.

PROGRAMMA 8: THE DUMB GIRL OF PORTICI PROGRAMME 8: THE DUMB GIRL OF PORTICI

THE DUMB GIRL OF PORTICI

USA, 1916 Regia: Lois Weber,
Phillips Smalley

■ Scen.: Lois Weber, Marion Orth. F.: Dal Clawson, Allen Siegler, R.W. Walter. Int.: Anna Pavlova (Fenella), Rupert Julian (Masaniello), Wadsworth Harris (duca d'Arcos), Douglas Gerrard (Alphonso), John Holt (Conde), Betty Schade (Isabella), Edna Maison (Elvira), Hart Hoxie (Perrone), William Wolbert

(Pietro), Laura Oakley (Rilla), N. De Brouillet (Father Francisco), George A. Williams. Prod.: Universal. Pri. pro.: 3 aprile 1916. ■ 35mm. L.: 2280 m. D.: 112' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive ■ Per gentile concessione di / courtesy of British Film Institute e Library of Congress

"*Cabiria* rappresenta lo spettacolo, *Nascita di una nazione* il brivido delle emozioni, *Carmen* la forza individuale, *The Dumb*

Girl of Portici la forza artistica" proclamò Kitty Kelly sul "Chicago Tribune", collocando il monumentale film di Lois Weber tra i più grandi spettacoli dell'epoca. Recentemente restaurato dal BFI e accompagnato dalla nuova partitura di John Sweeney, *The Dumb Girl of Portici* è una delle opere più ambiziose di Weber. Adattamento dell'opera musicata da Daniel Auber, *La Muette de Portici* (1828), questo film straordinario è l'unica apparizio-



ne cinematografica della celebre ballerina russa Anna Pavlova: per la Universal fu un bel colpo, paragonabile al debutto cinematografico del soprano Geraldine Farrar nella *Carmen* di Cecil B. DeMille l'anno precedente. Pavlova aveva già rifiutato diverse offerte, ma si dice che Carl Laemmle colpì l'attrice mostrandole gli imponenti studios della Universal e permettendole

di scegliere l'opera in cui sarebbe apparsa. Ricordando che "avevo desiderato interpretare Fenella sin da quando ero stata abbastanza grande da capire cosa fosse il palcoscenico", Pavlova chiese di avere il ruolo principale in un adattamento dell'opera di Auber. Ambientato nella Napoli del XVII secolo, *The Dumb Girl of Portici* narra del tragico coinvolgimento di Fenel-

la in una rivolta guidata dal fratello Masaniello contro il regime asburgico. Celebre per l'innovativa introduzione del balletto nell'opera, *La Muette de Portici* era stato portato in scena raramente perché il ruolo della muta Fenella era considerato eccezionalmente impegnativo. L'adattamento cinematografico fu un ottimo trampolino di lancio per Anna Pavlova. terminate le riprese, la ballerina portò in tournée negli Stati Uniti una produzione della stessa opera allestita dalla Boston Opera Company e dal Ballet Russe.

"*Cabiria stood for spectacle, The Birth of a Nation for emotional thrill, Carmen for individual force, The Dumb Girl of Portici for artistic force*", proclaimed Kitty Kelly in the "*Chicago Tribune*", placing Lois Weber's monumental feature alongside the era's greatest spectacles. Newly restored by the BFI and accompanied by John Sweeney's new score, *The Dumb Girl of Portici* is among Weber's most ambitious productions. An adaptation of Daniel Auber's 1828 opera, *La Muette de Portici*, this extraordinary film marks Anna Pavlova's only feature film appearance. Signing the famed ballerina was a striking coup for Universal, on par with the much-heralded debut of soprano Geraldine Farrar in Cecil B. DeMille's *Carmen* the previous year. Pavlova had already turned down several offers to appear on screen, but Carl Laemmle reportedly wooed the dancer by showing her Universal's impressive production facilities and allowing her to choose the property in which she would appear. Remembering "ever since I was old enough to know what the stage meant, I have been possessed of a desire to play the role of Fenella", Pavlova asked to star in a screen adaptation of Auber's opera. Set in 17th-century Naples, *The Dumb Girl of Portici* tells the story of Fenella's tragic involvement in a revolt against Hapsburg rule, led by her brother Masaniello. Noted for its introduction of dance into opera, it had rarely been produced because the role of mute Fenella was considered unusually demanding. But it furnished an ideal screen vehicle for Pavlova. After shooting was complete, she toured the U.S. in a stage production of *La Muette de Portici* jointly mounted by the Boston Opera Company and her own Ballet Russe.



ALMA REVILLE, MEGLIO NOTA COME MRS HITCHCOCK

Mrs Hitchcock a.k.a. Alma Reville

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Bryony Dixon

Alma Reville non si limitò a esercitare un'influenza rilevante e ampiamente riconosciuta sull'opera del marito Alfred Hitchcock, ma coltivò una sua propria carriera cinematografica, prima e dopo il matrimonio celebrato nel 1926. Iniziò come assistente al montaggio e segretaria di edizione e, all'inizio degli anni Venti, quando incontrò il suo futuro marito nello studio cinematografico Famous Players-Lasky di Islington, aveva una maggiore esperienza professionale rispetto a lui. Alma fu aiuto regista in *The Pleasure Garden*, il primo lungometraggio di Hitchcock, e durante il viaggio in nave che li riportava a casa dalla Germania il regista le chiese di sposarlo. Alma collaborò a quasi tutti i film del marito, talora accreditata talora in maniera più informale: si sa che trascorrevano le serate, allietate dall'eccellente cucina di lei, a discutere le riprese giornaliere e ad affinare il lavoro. Alma aveva un talento particolare per la *continuity*, il montaggio e la struttura narrativa, qualità evidenti tanto nei film a cui lavorò con il marito, come *Murder!* (1930), quanto in quelli che scrisse per altri registi, quali *The Constant Nymph* (1928), *The First Born* (1928) e *After the Verdict* (1929). La scrittura e la struttura di questi film, e soprattutto l'attenzione di Alma per i dettagli, erano sempre impeccabili e furono a volte esplicitamente elogiate. Un articolo apparso su "Picturegoer" intitolato *Alma in Wonderland* riassumeva la sua "passata carriera" per spiegare "come ella sia giunta oggi a occupare una posizione unica nella cinematografia europea", descrivendola come una donna in carriera che aveva lavorato nel cinema dall'età di sedici anni, diventando addetta al montaggio prima dei vent'anni e aiuto regista a venticinque. L'articolo si concludeva con una notazione frivola, osservando che la signorina Reville "possiede ma non indossa mai" occhiali con la montatura di corno (suggerendo che fosse intelligente, ma anche abbastanza intelligente da non darlo a vedere) ed era troppo indaffarata per sposarsi. Le cose sarebbero presto cambiate: è anzi probabile che al momento dell'articolo Alma fosse già fidanzata. Ma il matrimonio e la maternità non frenarono l'attività della formidabile signora Hitchcock, che con la sua lucidità e la sua profonda comprensione del cinema portò beneficio non solo all'opera del marito ma a tutti i film ai quali lavorò.

Bryony Dixon

Alma Reville, wife of Alfred Hitchcock, was famously a major influence on his work but she also had a filmmaking career of her own, both before and after their marriage in 1926. She started as editor's assistant and continuity girl and was senior to her future husband when they met at the Famous Players-Lasky studio in Islington in the early 1920s. Alma was assistant director on Hitch's first solo film, The Pleasure Garden, and he proposed on the boat home from Germany. Alma worked on nearly all of her husband's films, either credited or more informally – they famously spent their evenings, over her excellent cooking, discussing the day's filming and refining their work. Alma had a particular talent for continuity, editing and story structure and this is evident in the films she made with her husband like Murder! (1930) and those she made independently such as The Constant Nymph (1928), The First Born (1928) and After the Verdict (1929). There is not one film for which the writing or structure of the film is criticised if not openly praised. Her 'ins' and 'outs' in particular were impeccable. An article in "Picturegoer" titled Alma in Wonderland looked over her "past career" to explain "why she to-day occupies such a unique position in European films", positioning her as a career woman, having worked in the business since the age of sixteen, trusted as a neg cutter whilst still in her teens and an assistant director at twenty-five. The article finishes with a flippant comment that Miss Reville "owns but never wears" horn-rimmed spectacles (inferring she was clever, but too clever to show it) and too busy to get married. That was about to change, in fact she must have already been engaged at the time of the interview. But marriage and motherhood didn't even break the stride of the redoubtable Mrs Hitchcock whose clarity of thought and profound understanding of filmmaking benefited not only her husband's films but every film she worked on.

Bryony Dixon

THE CONSTANT NYMPH

Gran Bretagna, 1928

Regia: Adrian Brunel,

con la supervisione di Basil Dean

■ Sog.: dall'omonima opera teatrale di Margaret Kennedy e Basil Dean. Scen.: Margaret Kennedy, Basil Dean, Alma Reville, Angus McPhail. F.: David W. Gobbett. Scgf.: Bertram Evans, Georgie Harris. Int.: Ivor Novello (Lewis Dodd), Mabel Poulton (Tessa Sanger), Frances Doble (Florence), Dorothy Boyd (Pauline Sanger), Mary Clare (Linda Sanger), Heinrich George (Albert Sanger), Tony de Lungo (Roberto), Benita Hume (Antonia Sanger), Peter Evan Thomas (Ike), Yvonne Thomas (Kate Sanger), J.H. Roberts (Dr Churchill), Clifford Heatherley (Sir Berkeley), Elsa Lanchester (cantante), Robert Garrison (Trigorin), Erna Sturm (Susan). Prod.: Gainsborough Pictures. Pri. pro.: 20 febbraio 1928 ■ Digibeta. D.: 110'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

The Constant Nymph, uno dei migliori film muti britannici, narra la storia di Lewis Dodd (Ivor Novello), giovane compositore trasferitosi in Tirolo a vivere con l'anticonformista famiglia del suo mentore musicale, che però muore obbligando le figlie a cavarsela da sole nel clima estraneo e soffocante della borghesia londinese. Al contrario della libertà offerta dagli spazi aperti delle montagne austriache, i cupi e stucchevoli salotti cittadini opprimono gli spiriti liberi di Tessa (Mabel Poulton), la figlia più giovane, e di Lewis, eventualmente sposatosi con la cugina di Tessa e ora vittima delle ambizioni sociali della moglie. Tessa e Lewis trovano consolazione nella comune e appassionata aspirazione alla libertà, che si esprime pienamente nell'esecuzione della sinfonia romantica di Lewis e nel loro tragico tentativo di sottrarsi all'inevitabile. Questa progressiva sensazione di 'accerchiamento' dà l'impressione di un film diviso a metà, ma si tratta di un effetto intenzionale, descritto nei dettagli in una sceneggiatura conservata dal BFI. Da questa possiamo intuire qualcosa del contributo di Alma Reville, che consistette innanzitutto nell'adattamento del celebre romanzo e opera teatrale di Margaret Kennedy e poi nell'organizzazione della *continuity*. La sceneggiatura



The Constant Nymph

ci dice che le ambizioni di Alma a proposito della sequenza sinfonica, durante la quale la musica avrebbe dovuto evocare sullo schermo le immagini dell'idillio alpino, furono frenate dagli appunti a margine del coautore Angus McPhail, probabilmente per tagliare i costi. Può apparire strano che il lavoro di Alma Reville fosse soggetto a controlli, ma va ricordato che perfino il regista Adrian Brunel lavorava sotto la supervisione dei cauti produttori. La sceneggiatura fu attribuita alla stessa Margaret Kennedy e a Basil Dean, che aveva collaborato all'adattamento teatrale del romanzo.

One of the finest British films of the silent period, The Constant Nymph tells the story of Lewis Dodd (Ivor Novello), a young composer who comes to stay in the Austrian Tyrol with the unconventional family of his musical mentor who dies leaving his daughters to make their way in the unfamiliar and stifling atmosphere of middle class London society. After the open spaces and informality of the mountains the dark and cloying drawing rooms of the city are oppressive to the free spirits of Tessa (Mabel Poulton), the

younger daughter, and to Lewis, who has rashly married Tessa's cousin, a woman with social ambitions for him. Tessa and Lewis find solace in their mutual and passionate longing for freedom, palpably expressed in the performance of Lewis's romantic symphony and in their tragic attempt to escape the inevitable. This progressive 'closing in' makes the work feel like a film of two halves but is precisely intentional. This is spelt out in a surviving script held by the BFI from which we can deduce something of Alma Reville's role in the production, which was firstly to adapt Margaret Kennedy's popular play and novel and later to arrange the continuity. From the script we can see that her ambitions for the symphony sequence in which the 'music' would evoke imagery of the alpine idyll on screen, were reined back by handwritten comments from co-writer Angus McPhail, probably to cut costs. If it seems strange that her work should be checked, it is worth noting that even the director, Adrian Brunel, was being supervised by the cautious producers. The screenplay credits went to Margaret Kennedy herself and Basil Dean who had helped adapt her novel for the stage.

THE FIRST BORN

Gran Bretagna, 1928

Regia: Miles Mander

■ Sog.: dal romanzo *Oasis* e dall'opera teatrale *Those Common People* di Miles Mander. Scen.: Alma Reville, Miles Mander. F: Walter Blakeley. Mo.: Arthur Tavares. Scgf.: Wilfred Arnold. Int.: Miles Mander (Sir Hugo Boycott), Madeleine Carroll (Madeleine Boycott), John Loder (David, Lord Harborough), Ella Atherton (Nina de Landé), Margot Armand (Sylvia Finlay), Ivo Dawson (Derek Finlay), Margaret Roach (Phoebe Chivers), John St. John (Dickie), Naomi Jacob (Dot), Bernard Vaughan (maggiordomo), Walter Wichelow (Mr Impitt), Theodore Mander (Stephen), Beryl Egerton (domestica). Prod.: Gainsborough Pictures ■ 35mm. L.: 2213 m. D.: 88' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Copia imbibita restaurata da BFI National Archive con l'aggiunta di materiale proveniente dalla George Eastman House / Tinted print restored by BFI National Archive with additional material from George Eastman House

Adattamento di Miles Mander da un suo romanzo e opera teatrale, *The First Born* descrive l'ipocrisia dei ceti alti e la tensione tra conformismo e una morale più moderna attraverso il rapporto tra Sir Hugo Boycott (Mander) e la sua giovane sposa Madeleine, interpretata con sensibilità da una Madeleine Carroll ancora bruna. Dapprima intensa e appassionata, l'unione dà segni di cedimento quando la donna si rivela incapace di dare alla luce un erede. Il marito parte allora per il Nord Africa, dove ha un'amante, e pur di riportare a casa l'uomo Madeleine si convince a fingere proprio il figlio illegittimo di un'altra donna. Ormai a brandelli e avvelenato dalla disonestà, il matrimonio si incrina. Il trattamento è insolitamente 'adulto' e inventivo. L'esempio migliore è una sequenza, girata con la cinepresa a mano, durante la quale Boycott si insinua nella camera da letto coniugale per infastidire e tormentare la moglie che si trova nel bagno. La struttura e la coerenza di questo film lo rendono magistrale, e vanno quasi certamente attribuite alla sceneggiatrice Alma Reville. Una scena in particolare è molto 'hitchcockiana': non possiamo menzionarla senza svelare la trama ma capirete subito di quale si tratta quando

vedrete il film. Che il famoso 'Hitchcock's touch' vada dunque riconosciuto a Mrs non meno che a Mr Hitchcock? Sarebbe forse un'esagerazione, ma comunque vadano spartiti i meriti tra il regista Mander e l'abile sceneggiatrice Reville, il film è un *tour de force* della tarda epoca del muto.

The First Born, adapted by Miles Mander from his own novel and play, deals with the double standards of the upper classes and the tension between conformity and a more modern morality. It concerns the

relationship between Sir Hugo Boycott (Mander) and his young bride Madeleine, sensitively played by a pre-blonde Madeleine Carroll. Their relationship is intense and passionate but founders when she fails to produce an heir. He leaves for North Africa where he has a native mistress, while she is persuaded to pass off an illegitimate child as her own in order to bring him back. The patched-up relationship, built on dishonesty, begins to fracture. The treatment is unusually 'adult' and made with a degree of invention. The most striking example is a handheld cam-



The First Born

era sequence as *Boycott stalks through the marital bedroom to tease and torment his wife in the bath. The film is masterly in its construction and continuity for which we almost certainly have to thank Alma Reville who wrote the scenario. One scene in particular is very 'Hitchcockian' – impossible to mention without giving away the plot but you'll know it when you see it. Could it be that the famous 'Hitchcock touch' is as much to do with Mrs as with Mr? Perhaps that would be to overstate the case but whatever the balance of contribution between Mander as director and Reville's scripting skills the film is a tour de force of late silent filmmaking.*

AFTER THE VERDICT

Gran Bretagna-Germania, 1929
Regia: Henrik Galeen

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Hichens. Scen.: Alma Reville. F.: Theodor Sparkuhl, James Rogers. Int.: Olga Tschechowa (Vivian Denys), Warwick Ward (Clive), Betty Carter (Mrs Sabine), Malcolm Tod (Jim Gordon), Henry Victor (Mr Sabine), Lena Halliday. Prod.: Tschechowa-Film production ■ 35mm. L.: 1910 m. D.: 70'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House

Girato nell'estate del 1928 a Elstree e in una vera residenza signorile britannica, *After the Verdict* era pensato per valorizzare Olga Tschechowa, recente protagonista di *Moulin Rouge* di E.A. Dupont, girato anch'esso in Inghilterra con una troupe anglo-tedesca. Classica storia di un 'innocente ingiustamente accusato' – uno dei temi preferiti di Hitchcock – il film ha per protagonista Warwick Ward nel ruolo di Clive, un giovane tornato dall'India per riallacciare i rapporti con Vivian, una campionessa di tennis (Tschechowa). Clive è perseguitato da una donna che lo aveva accudito in seguito a un incidente in India e che è ora ossessionata da lui. Quando la donna viene trovata morta i sospetti si concentrano su Clive. La recensione apparsa su "The Bioscope" è prodiga di elogi: "La recitazione, l'ambientazione e la fotografia non verranno mai abbastanza lodate. Dal delizioso prologo, che presenta i tre protagonisti nella splendida cornice di un parco inglese, fino alla dissolvenza

finale in una Leicester Square notturna, l'intero film è una delizia per gli occhi. Ma il suo merito principale è la prolungata suspense". La suspense, naturalmente, era la specialità di casa Hitchcock. Alma Reville adattò la sceneggiatura da un popolare romanzo di Robert Hichens, scrittore regolarmente saccheggiato dal cinema e futuro autore di *Il caso Paradine*, da cui Hitchcock avrebbe tratto il film omonimo.

Shot in the summer of 1928 at Elstree and on location in a British stately home, After the Verdict was a vehicle for Olga Tschechowa who had recently starred in E.A. Dupont's Moulin Rouge, also filmed in England with a part British and part German team. A classic 'wrong man' story – a favourite of the Hitchcock's – the film stars Warwick Ward as Clive, a young man recently returned from India to rekindle a relationship with Vivian a champion tennis player (Tschechowa). He is pursued by a woman who nursed him, after an accident in India and who has become obsessed by him. When she is found dead, Clive is suspected. The trade review in "The Bioscope" is lavish in its praise "Of acting, production and photography it would be difficult to speak too highly. From the opening when in a charming prologue the three principals are introduced amid beautiful English park scenery, until the fade out in Leicester Square by night, the entire film is a delight to the eye. But the prolonged suspense is the film's chief asset". Suspense of course, was a Hitchcock family speciality. Alma Reville worked up the story from a popular novel by Robert Hichens, a writer who was regularly plundered for film scripts and who would go on to write the source novel for Hitchcock's The Paradine Case.

MURDER!

Gran Bretagna, 1930
Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Omicidio!*. Sog.: dal romanzo *Enter Sir John* di Clemence Dane e Helen Simpson. Scen.: Alma Reville, Alfred Hitchcock, Walter Mycroft. F.: Jack Cox. Mo.: Rene Marrison. Scgf.: J.F. Mead. Su.: Cecil V. Thornton. Int.: Herbert Marshall (Sir John Menier), Norah Baring (Diana Baring), Phyllis Konstam (Doucie Markham),

Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esme Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), Esme V. Chaplin (avvocato dell'accusa), Amy Brandon Thomas (avvocato difensore), Joynton Powell (giudice), S.J. Warmington (Bennett), Marie Wright (Miss Mitcham), Hannah Jones (Mrs Didsome), Una O'Connor (Mrs Grogan), R.E. Jeffrey (presidente della giuria). Prod.: British International Pictures. Pri. pro.: 31 luglio 1930 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Hitchcock adorava il teatro e si trovò a suo agio nell'adattare il romanzo e l'opera teatrale *Enter Sir John* di Clemence Dane ed Helen Simpson. In qualità di sceneggiatrice, Alma Reville contribuì a creare gli efficaci elementi visivi del film, punteggiandolo di tocchi d'estetica teatrale, dalle inquadrature del proscenio al brillante impiego delle 'quinte' come sedi dell'azione. Una scena particolarmente riuscita si allontana dal luogo della narrazione, il tribunale in cui la donna ingiustamente accusata è dichiarata colpevole, e preferisce 'origliare' la pronuncia della sentenza dalla stanza dei giurati ormai deserta ad eccezione di un inserviente. Questo ritrarsi dall'azione per ottenere una prospettiva leggermente insolita era uno degli espedienti preferiti di Hitchcock: basti pensare alla grande inquadratura dall'alto che precede la scena della cabina telefonica in *Gli uccelli*, o all'improvviso abbassamento del volume in *Blackmail*, *Intrigo internazionale* e *Topaz*, con esiti altrettanto stranianti. Il genere *whodunit* non era certo quello preferito da Hitchcock, che lo considerava non abbastanza ricco di suspense anche se lo utilizzò per alcuni film, in particolare *Paura in palcoscenico* (adattato da Alma). Ciò nonostante, *Murder* è un film molto curato e ricco d'invenzioni: l'uso della voce fuori campo per esprimere i pensieri di Sir John (Herbert Marshall) mentre questi si guarda allo specchio radendosi era una trovata originale agli inizi del sonoro. Il pezzo forte in cui Sir John affronta Handel Fane con la speranza di spingerlo a un passo falso e a confessare impiega un altro espediente teatrale, il dramma nel dramma alla maniera di *Amleto*.

Hitchcock was an enthusiastic theatregoer and was on familiar ground with his adap-



Murder!

tion of the novel and play Enter Sir John by Clemence Dane and Helen Simpson. As scenario writer, Alma Reville would have helped to craft the efficient visualising of the film peppered throughout with the theatre aesthetic from proscenium framing to witty use of the 'wings' as sites of action. A particularly effective scene withdraws from the ostensible site of the narrative in which the falsely accused woman is pronounced guilty in the courtroom, preferring to 'overhear' the sentencing from the now deserted jury room where a cleaner is sweeping up. This pulling back from the action to get a slightly off beat perspective was a favourite Hitchcock device – think of the withdrawal to a long shot in the phone booth scene in *The Birds* for example or the sudden reduction in sound level used in *Blackmail*, *North by Northwest* and *Topaz* which has a similarly disorienting effect. Hitchcock was not a fan of the whodunit form which he considered insufficiently suspenseful although he returned to it a few times notably with *Stage Fright* (adapted by Alma). Nevertheless *Murder!* is made with great care and inventiveness – the use of a voice over to express Sir John's (Herbert Marshall) interior thought whilst staring at his face in the mirror while shaving was a novel development in the early days of sound. The set piece in which Sir John confronts Handel Fane hoping to entrap him into a confession uses another theatrical device, the play-within-a-play à la *Hamlet*.

uccisa). Prod.: British International Pictures, Sud Films ■ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: BFI National Archive

Mary è la versione in lingua tedesca di *Murder!*, girata simultaneamente con un cast tedesco. Unica eccezione il versatile Miles Mander, che aveva recitato nel primo lungometraggio di Hitchcock, *The Pleasure Garden*, e conosceva il tedesco abbastanza bene da riprendere il ruolo del marito della donna uccisa. Il tedesco parlato da Hitchcock era sufficientemente buono da permettergli di dirigere il film, anche se il regista confessò poi in un'intervista con Peter Bogdanovich di aver avuto difficoltà a tradurre l'umorismo della versione inglese. Era un problema frequente delle versioni multilingue dei primi anni Trenta, ultimo disperato tentativo degli studi cinematografici europei di allearsi contro il potere di Hollywood. Un importante cambiamento apportato nella versione tedesca fu che il segreto di Handel Fane non fosse il suo sangue misto, ma più prosaicamente i suoi trascorsi in carcere. Numerosi commentatori vi hanno visto un riferimento all'omosessualità di Fane: ipotesi che non si concilia con il suo essere innamorato di Mary (e con il fatto che il romanzo sottolinei molto più del film l'aspetto razziale), ma comprensibile data l'interpretazione piuttosto *camp* di Esme Percy nella versione inglese e la sua apparizione travestito da donna in vari momenti, nella farsa all'inizio del film e più avanti nella scena del trapezio.

The German language version of Murder! shot back to back with a German cast. There was one exception, the multi-talented Miles Mander who had played in Hitchcock's first film, The Pleasure Garden, who was comfortable enough in the German language to reprise his role as husband of the murdered woman. Hitchcock himself spoke enough German to direct but later confessed in an interview with Peter Bogdanovich that he was at a loss to put across the humour of the English version. It was a problem often encountered in production of the multi lingual films of the early 1930s, a last ditch attempt by the European studios to ally themselves against the might of Hollywood. One significant change was made in that the secret Handel Fane was concealing was not his mixed race but that he was, more prosaically, a convict. Several commentators have assumed that Fane was coded as homosexual – this doesn't sit logically with the fact that he was supposedly in love with Mary and the racial aspect is given much more force in the book – although it is an understandable interpretation given the rather 'camp' performance of Esme Percy in the English version and by the character's appearance in women's clothing, in the farce at the beginning of the film and later in his 'drag' trapeze act.

MARY

Germania-Gran Bretagna, 1930
Regia: Alfred Hitchcock

■ T. alt.: *Sir John Greift ein!*. Sog.: dal romanzo *Enter Sir John* di Clemence Dane e Helen Simpson. Scen.: Alma Reville, Herbert Juttke, Georg C. Klaren. F.: Jack Cox. Scgf.: John Mead. Su.: Cecil V. Thornton. Int.: Alfred Abel (Sir John Menier), Olga Tschechowa (Mary Baring), Paul Graetz (Bobby Brown), Lotte Stein (Frau Brown), Ekkehard Arendt (Handel Fane), Jack Mylong-Münz (John Stuart), Louis Ralph (Bennet), Hermine Sterler (Miss Miller), Fritz Alberti (capo della giuria), Fritz Grossmann (Stevens), Lucie Euler (Frau Stevens), Harry Hardt (ispettore di polizia), Eugen Burg (detective), Miles Mander (marito della donna



Alma Reville e Alfred Hitchcock



OMAGGIO A HARRY BAUR

Tribute to Harry Baur

“Ho sempre provato la più viva simpatia per le persone dal brutto carattere. Forse la stessa cosa valeva per Harry Baur. D'altronde, se si amava il mestiere, non si poteva non amare Harry Baur. La sua intelligenza era grande, penetrante. La sua cultura non era mai in difetto. Aveva un ammirevole senso del teatro. Le sue osservazioni, i suoi giudizi, le sue critiche erano sempre pertinenti. [...] Baur mi ha sempre sorpreso. Aveva degli accenti inattesi, delle espressioni di un'assoluta originalità. In *Pel di carota*, il ruolo di Lepic gli valse un meritato successo. Fu anche uno dei primi ad incarnare il commissario Maigret di Simenon sullo schermo. Baur e la sua pipa furono veramente Maigret, come fu David Golder, come fu Lepic... Era sempre Harry Baur ma era anche, e in maniera sorprendente, il personaggio della storia”. Così Julien Duvivier, che lo diresse in sette film, ricordava nel 1953 Harry Baur, dotato di una corporatura mastodontica che anche nell'immobilità emanava un magnetismo ineffabile e di una maschera espressiva che poteva suggerire bonomia, minaccia, durezza, astuzia volpina o violenza con un minimo mutamento di sguardo. Alsaziano, nato il 12 aprile 1880 a Parigi, dominò presto da matatore i palcoscenici della Comédie Mوندaine, del Grand Guignol, del Palais-Royal, del Théâtre Michel etc. La sua carriera cinematografica iniziò nel 1908 con Victorin-Hippolyte Jasset, poi affiancò Sarah Bernhardt in *La Voyante* (1923), ma divenne famoso soprattutto incarnando Maigret, Jean Valjean, Erode, Beethoven, Volpone, Rasputin, Taras Bulba e fu diretto, fra gli altri, da Pierre Chenal, Raymond Bernard, Maurice Tourneur, Abel Gance, Christian-Jacque, Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli. Durante l'Occupazione rimase in Francia ma fu accusato di essere ebreo da “Je suis partout”. Si difese, andò in Germania a girare un film ma nel maggio 1942 fu arrestato e torturato per quattro mesi dalla Gestapo. Ne uscì ridotto l'ombra di se stesso e morì l'8 aprile 1943.

Roberto Chiesi

“I’ve always felt a connection with bad-tempered people. Perhaps the same was true with Harry Baur. On the other hand, if you loved the business, you could not not love Harry Baur. His intelligence was vast, sharp. His cultural knowledge was never at fault. He had an admirable dramatic sense. His observations, opinions, and criticisms were always relevant. [...] Baur never failed to surprise me. He had unexpected qualities, absolutely original expressions. In Poil de carotte, he rightfully received acclaim for the role of Lepic. He was one of the first to play Simenon’s inspector Maigret on the screen. Baur and his pipe were truly Maigret, as it was for David Golder, as it was for Lepic... He was always Harry Baur but he was also always the character of the story in a surprising way”. This is how Julien Duvivier remembered Harry Baur in 1953, an actor he had directed in seven films. Baur’s gigantic stature emanated an ineffable magnetism even when still, and his face could express friendliness, danger, toughness, guile, or violence with a slight change of the look in his eyes.

Alsatian, born on April 12, 1880 in Paris, Baur quickly rose to fame as a showman on the stages of the Comédie Mوندaine, Grand Guignol, Palais-Royal, Théâtre Michel, etc. His film career began in 1908 with Victorin-Hippolyte Jasset. He appeared with Sarah Bernhardt in La Voyante (1923), but he became famous for his roles as Maigret, Jean Valjean, Herod, Beethoven, Volpone, Rasputin, and Taras Bulba. He worked with many directors including Pierre Chenal, Raymond Bernard, Maurice Tourneur, Abel Gance, Christian-Jacque, Marcel L'Herbier, and Jacques de Baroncelli. During Nazi occupation he stayed in France but was accused of being Jewish by “Je suis partout”. Baur fended for himself and went to Germany to shoot a film, but in May of 1942 he was arrested and tortured for four months by the Gestapo. The experience reduced him to a shadow of his former self, and he died on April 8, 1943.

Roberto Chiesi

LA TÊTE D'UN HOMME

Francia, 1933 Regia: Julien Duvivier

It. it.: *Il delitto della villa*. Sog.: dal romanzo omonimo di Georges Simenon. Scen.: Pierre Calmann, Louis Delaprée, Julien Duvivier. F.: Armand Thirard. Mo.: Marthe Poncin. Su.: Marcel Courmes. Mu.: Jacques Dallin. Int.: Harry Baur (il commissario Maigret), Valéry Inkijinoff (Radek), Alexandre Rignault (Joseph Heurtin), Gaston Jacquet (Willy Ferrière), Louis Gauthier (il giudice), Henri Échourin (ispettore Ménard), Marcel Bourdel (ispettore Janvier), Gina Manes (Edna Reichberg), Frédéric Munié (l'avvocato), Armand Numès (direttore della polizia). Prod.: Les Films Marcel Vandal et Charles Delac. Pri. pro.: 18 febbraio 1933 ■ 35mm. D.: 98'. Versione francese / French version ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Georges Simenon era rimasto deluso dai primi film ispirati ai suoi romanzi, *La Nuit du carrefour* (1932) di Jean Renoir (oggi considerato un capolavoro) e *Le Chien jaune* (1932) di Jean Tarride. Decise quindi di scrivere egli stesso l'adattamento e addirittura dirigere la versione filmica di *La Tête d'un homme* (pubblicato nel 1931). Scelse come interpreti Pierre Renoir (già Maigret di Renoir) e Valéry Inkijinoff, attore russo da poco emigrato in Francia. Ma dopo un intoppo finanziario, Simenon si allontanò dal progetto e i produttori lo proposero a Julien Duvivier che mantenne Inkijinoff per il ruolo di Radek e impose per la parte del commissario Harry Baur, che aveva già diretto in *David Golder* (1931), *Les Cinq gentlemen maudits* (*I cavalieri della morte*, 1931) e *Poil de carotte* (*Pel di carota*, 1932).

Seguendo lo snodarsi di un'indagine poliziesca, il romanzo racconta il duello fra due figure antitetiche: il diabolico Radek, studente immigrato ceco, esecutore di un 'delitto perfetto' per conto terzi, che, malato incurabile, vuole sfidare la legge, e Maigret. La misantropia e il cinismo di Radek costituivano una materia ideale per l'ispirazione *noir* di Duvivier che modificò drasticamente la struttura della storia e ne privilegiò la psicologia e l'atmosfera con una voluta accentuazione degli echi dostoevskiani. "Il punto di partenza di questo romanzo m'inquietava. Nel libro di Simenon si tratta di un poliziotto che fa evadere un condannato a morte. [...] In un romanzo, evidentemente, si possono far accadere

delle cose talvolta inverosimili, ma noi ci troviamo, al cinema, nella necessità di obbedire ad alcune convenzioni e mi sembrava pericoloso imbastire un intero dramma su una base così facilmente discutibile. Ho quindi sottoposto il fatto alle autorità giudiziarie e mi hanno dimostrato che una cosa simile era francamente impossibile. Per metterla in pratica, sarebbe necessario comprare il silenzio di una trentina di funzionari che d'altronde sono, si sa, assolutamente incorruttibili" ("Cinémonde", n. 225, 9 febbraio 1933). Dopo aver rivelato subito al pubblico quali fossero i colpevoli (mandante e sicario), Duvivier si concentrò sul gioco dialettico fra Radek e Maigret, sulle loro diverse disillusioni che si confrontano in un clima opprimente e corrotto, dove ricorrono inquadrature claustrofobiche e talvolta espressionistiche, spesso in dettaglio sui volti e gli sguardi dei personaggi. Di particolare originalità l'uso del sonoro, soprattutto nella sequenza in cui il falso colpevole viene torchiato durante un tragitto in automobile e non si vedono mai i personaggi che parlano ma il paesaggio che scorre intorno a loro. Le parole della canzone *Complainte* sono dello stesso Duvivier.

Roberto Chiesi

Georges Simenon was disappointed by the first films based on his novels, La Nuit du carrefour (1932) by Jean Renoir (now considered a masterpiece) and Le Chien jaune (1932) by Jean Tarride. As a result, he decided to write the adaptation for and even direct himself the film version of La Tête d'un homme (published in 1931). As actors, he chose Pierre Renoir (who had played Renoir's Maigret) and Valéry Inkijinoff, a Russian actor recently emigrated to France. After a financial mishap, Simenon backed away from the project, and the producers proposed it to Julien Duvivier who tapped Inkijinoff for the role of Radek. For the role of the detective he insisted on Harry Baur, whom he had already directed in David Golder (1931), Les Cinq gentlemen maudits (1931) and Poil de carotte (1932).

Chronicling a police investigation, the novel depicts a duel between two opposing characters: the diabolical Radek, a Czech immigrant student, mastermind of the 'perfect murder' for a third party, who has an incurable disease and wants

to subvert the law, and Maigret. Radek's misanthropy and cynicism provided the ideal raw material for Duvivier's noir inspiration. He drastically modified the story's structure to focus on its psychological elements and mood, intentionally emphasizing Dostoevskian references. "The starting point of this novel worried me. In Simeon's book, a policeman allows a death row inmate to escape. [...] Obviously in a novel the author can create implausible situations, but in film the director is bound by some norms and conventions. I thought it would be risky to base an entire drama on such a debatable basis. So I posed the scenario to the authorities, who demonstrated to me how such a plan would be, frankly, impossible to carry out. In order to work, it would require that the perpetrator corrupt around thirty officials who are, as is widely known, completely incorruptible". ("Cinémonde", n. 225, February 9, 1933). Duvivier chose to reveal to the public both the killer and the person who ordered the hit in the beginning, shifting the dramatic focus to the verbal jousting between Radek and Maigret and to their respective disenchantments that square off in an oppressive and corrupt environment. This climate is exacerbated by the claustrophobic and occasional expressionist camera takes, often close-ups of the faces and expressions of characters. The use of sound is particularly original, especially in the sequence when the falsely accused man is grilled during a car ride and the audience never sees the characters who are speaking, but only the scenery unfolding around them. The words of the song Complainte were written by Duvivier himself.

Roberto Chiesi

DAVID GOLDER

Francia, 1931 Regia: Julien Duvivier

Scheda a pagina / See page 43

LES MISÉRABLES

Francia, 1934 Regia: Raymond Bernard (in tre parti: *Tempête sous un crâne*, *Les Thénardier* e *Liberté, liberté Chérie*)

Scheda a pagina / See page 107



PROGETTO ROSSELLINI

Rossellini Project

Con *Viaggio in Italia* giunge alla terza tappa – dopo *La macchina ammazzacattivi* e *India* – il Progetto Rossellini, l'iniziativa voluta e realizzata da Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC – Cineteca Nazionale e Coproduction Office, per riscoprire e mostrare nella migliore veste l'opera di un autore punto cardinale dell'arte cinematografica: Roberto Rossellini.

Tre istituzioni del cinema italiano e un autorevole distributore internazionale uniscono le loro forze in un piano di restauro digitale complessivo di una parte centrale, e fondamentale, della filmografia del cineasta, e nella sua promozione e diffusione a livello mondiale.

Sono dieci i titoli che scandiscono il Progetto Rossellini, il cuore pulsante del suo cinema: *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *L'amore*, *Stromboli terra di Dio*, *La macchina ammazzacattivi*, *Viaggio in Italia*, *La paura*, *India*, *Intervista a Salvador Allende*. *La forza e la ragione*. Film che non solo hanno segnato la nascita e la consacrazione del neorealismo, e ispirato cinematografie di Paesi diversi e generazioni successive, ma che hanno dato alla settima arte un'autonomia che non aveva prima, e la voglia e la capacità di somigliare alla vita. Dieci straordinari film restaurati digitalmente dalla Cineteca di Bologna presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata, con interventi specifici di stabilizzazione e pulizia delle immagini e del suono.

Dopo l'anteprima all'ultimo festival di Cannes, presentiamo al Cinema Ritrovato il film che come pochissimi altri merita il titolo di 'fondamentale' per l'intera storia del cinema, per il quale un altro maestro come Jacques Rivette poté dire, "con l'apparizione di *Viaggio in Italia*, tutti i film sono improvvisamente invecchiati di dieci anni".

Following *La macchina ammazzacattivi* (*The Machine that Kills Bad People*) and *India*, the Rossellini Project continues on its path with *Viaggio in Italia*, the initiative created and directed by Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC – Cineteca Nazionale and Coproduction Office, as a means of rediscovering and show-casing in all its glory the work of a great director, a reference point in the art of cinema: Roberto Rossellini.

Three of Italian cinema's institutions and an influential international production house have joined forces for a project of total digital restoration of a central and fundamental part of the filmmaker's filmography, and are promoting and distributing it on an international level.

Ten films are involved in the Rossellini Project, and represent the heart and soul of his cinema: Roma città aperta (Rome, Open City), Paisà (Paisan), Germania anno zero (Germany Year Zero), L'amore, Stromboli terra di Dio (Stromboli), La macchina ammazzacattivi, Viaggio in Italia (Journey to Italy), La paura (The Fear), India, Intervista a Salvador Allende. La forza e la ragione (Interview with Salvador Allende). These are films which did not only mark the birth and consecration of neorealism, but also inspired cinema from different countries and generations, and gave it an autonomy that it did not have before, together with desire and ability to imitate life. These ten extraordinary films have been part of a digital re-mastering project carried out by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, with specific work done on stabilising and cleaning up images and sound.

After the première at Cannes Film Festival, we are proud to present Viaggio in Italia, one of the very few to be worthy of the label 'fundamental' for the history of cinema. A film about which another master Jacques Rivette said: "The arrival of Journey to Italy has suddenly made all other films look 10 years older".

VIAGGIO IN ITALIA

Italia-Francia, 1954

Regia: Roberto Rossellini

■ Sog., Scen.: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati. F.: Enzo Serafin. Mo.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Piero Filippone. Co.: Fernanda Gattinoni. Mu.: Renzo Rossellini. Su.: Eraldo Giordani. Int.: Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Maria Mauban (Marie), Anna Proclmer (la prostituta), Paul Müller (Paul Dupont), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Ray (Natalie Burton). Prod.: Sveva Film, Junior Film, Italia Film Produzione. Pri. pro.: 7 settembre 1954
■ DCP. D.: 97'. Versione inglese / English version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna
■ Restaurato digitalmente da Cinecittà Luce Coproduction Office e CSC - Cineteca Nazionale nell'ambito del Progetto Rossellini presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 a partire dai negativi originali scena e suono conservati presso Cinecittà Digital Factory. L'immagine è stata scansionata a una risoluzione di 2K. La posa ha cercato di restituire la lucentezza e la ricchezza della fotografia originale / Digitally restored in 2012 at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original film negatives kept at the Cinecittà Digital Factory. The image was scanned at a resolution of 2K. The studio has tried to restore the brilliance and richness of the original picture

Viaggio in Italia, nella sua costruzione, è lontano dal documentario così come dal dramma o dall'intreccio romanzesco. Nessuna cinepresa da attualità avrebbe potuto registrare in modo simile, o piuttosto con un simile spirito, le metamorfosi di questa coppia di inglesi. Pensate che, per quanto girata dal vivo, anche la scena meno preparata si inserisce pur sempre nella convenzione di un montaggio, di una scelta: ed è questa convenzione che l'autore denuncia con una virulenza non inferiore a quella usata contro la suspense. La direzione degli attori è precisa, potente, e tuttavia la recitazione non si sente; il racconto è lento, libero, pieno di rotture, e tuttavia siamo lontanissimi da ogni forma di diletterismo. Confesso la mia impotenza a definire con chiarezza i meriti di uno stile così nuovo da sfuggire ad ogni definizione. Fosse solo per le sue inquadrature, per i suoi movimenti di macchina [...], questo film non assomiglierebbe comunque agli altri: riesce, e solo

con la propria magia, a dotare lo schermo di quella terza dimensione, dietro cui corrono, da almeno tre anni, i migliori tecnici dei due mondi. [...]

Viaggio in Italia è la storia della lite e della riconciliazione di una coppia. Tipico soggetto da commedia, soggetto anche di *Aurora*. Rossellini e Murnau sono i due soli cineasti che abbiano fatto della natura l'elemento attivo, principale del dramma. Poiché rifiutano entrambi le facili soluzioni dello stile psicologico, disprezzano i sottintesi e l'allusione, hanno avuto lo straordinario privilegio di condurci fino alle più segrete regioni dell'anima. Segrete, intendiamoci: non si tratta delle zone torbide della libido, ma della piena luce della coscienza. [...] I due film sono in realtà un dramma a tre personaggi, di cui il terzo è Dio, ma il volto di Dio non è lo stesso. Nel primo una 'armonia prestabilita', regge contemporaneamente i movimenti dell'anima e le vicissitudini del cosmo; la natura e il cuore dell'uomo hanno lo stesso battito. Il secondo, al di là di questo ordine di cui riesce a rivelare la magnificenza altrettanto bene, scopre quel supremo disordine che è il *miracolo*.

[...] Dal Museo di Napoli alle catacombe, dalle solfatare del Vesuvio alle rovine di Pompei, insieme alla protagonista, noi percorriamo tutto il cammino spirituale che, dai luoghi comuni degli antichi riguardo alla fragilità dell'uomo, conduce sino all'idea cristiana di immortalità. E se il film termina – potremmo dire logicamente – con un miracolo, è per il fatto che quest'ultimo era nell'ordine delle cose, da cui deriva che l'ordine dipende, in fin dei conti, dal miracolo. Maurice Schérer [Eric Rohmer], *La Terre du miracle*, "Cahiers du cinéma", n. 47, maggio 1955, trad. it. di Giovanna Grignaffini, in *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di Giovanna Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984

But in its construction Viaggio in Italia is no closer to the documentary than it is to the melodrama or the fictional romance. Certainly no documentary camera could have recorded the experiences of this English couple in this way, or, more to the point, in this spirit. Bear in mind that even the most direct, least contrived scene is always inscribed in the convention of editing, continuity and selection, and that convention is denounced by the director with the same virulence as he displays in his attack on

suspense. His direction of the actors is exact, imperious, and yet it is not at all 'acted'. The story is loose, free, full of breaks, and yet nothing could be further from the amateur. I confess my incapacity to define adequately the merits of a style so new that it defies all definition. If only in its framing and its camera movements [...] this film is unlike any others. Through its magic alone it manages to endow the screen with that third dimension so sought after for the last three years by the best technicians on both sides of the Atlantic. [...]

Viaggio in Italia is the story of a couple's estrangement and their subsequent reconciliation. A standard dramatic theme, and the theme also of Sunrise. Rossellini and Murnau are the only two filmmakers who have made Nature the active element, the principal element in the story. Both, because they reject the facility of the psychological style and scorn understatement or allusion, have had the remarkable privilege of conducting us into the most secret regions of the soul. Secret? Let's make our meaning clear: not the troubled zones of the libido, but the broad daylight of consciousness. [...] Both these films are a drama with in fact three characters; the third is God. But God does not have the same face in both. In the first a 'pre-ordained harmony' governs at one and the same time the movements of the soul and the vicissitudes of the cosmos: nature and the heart of man beat with the same pulse. The second goes beyond this order – whose magnificence it can equally reveal – and uncovers that supreme disorder that is known as the miracle.

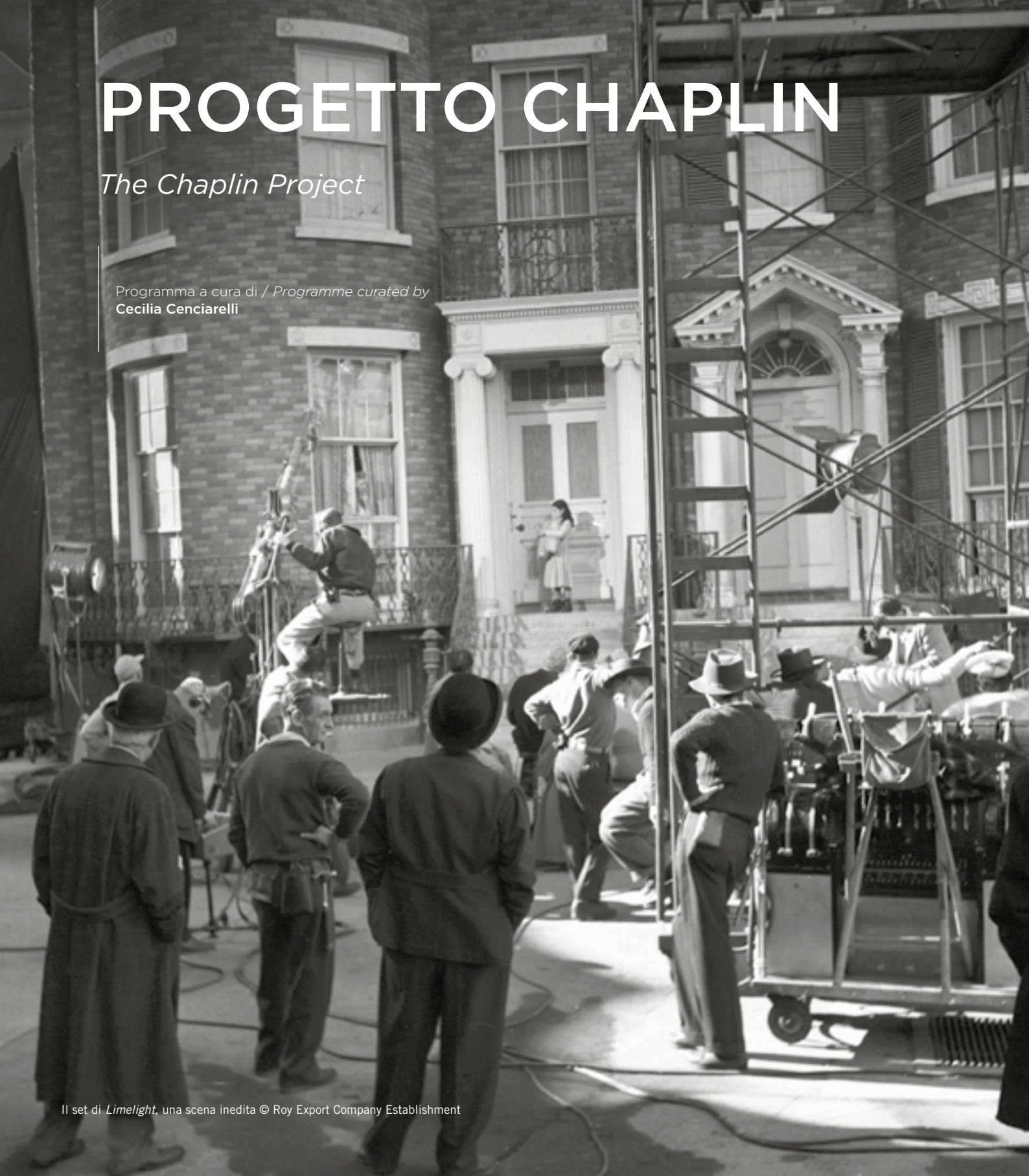
[...] From the museum of Naples to the catacombs, from the sulphur springs of Vesuvius to the ruins of Pompeii, we accompany the heroine along the spiritual path that leads from the platitudes of the ancients on the fragility of man to the Christian idea of immortality. And if the film succeeds – logically, you could say – through a miracle, it is because that miracle was in the order of things whose order, in the end, depends on a miracle.

Maurice Schérer [Eric Rohmer], *La Terre du miracle*, "Cahiers du cinéma", n. 47, May 1955, transl. by Liz Heron in *Cahiers du cinéma: the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, edited by Jim Hiller, Harvard University Press, Cambridge 1985

PROGETTO CHAPLIN

The Chaplin Project

Programma a cura di / Programme curated by
Cecilia Cenciarelli



Il set di *Limelight*, una scena inedita © Roy Export Company Establishment

DOSSIER LIMELIGHT, 60 ANNI DOPO DOSSIER LIMELIGHT, 60 YEARS LATER

A cura di / Curated by David Robinson e Cecilia Cenciarelli

Durante la lavorazione di *Easy Street*, tra il dicembre del 1916 e il gennaio del 1917, la compagnia dei Balletti Russi arrivò a Los Angeles durante la sua seconda e ultima tournée americana, che si rivelò finanziariamente disastrosa. L'allora ventisettenne Vaslav Nijinsky si recò in visita ai Chaplin Studios per tre giorni successivi, mentre Chaplin assistette a una delle esecuzioni di *Sheherazade*, a cui Nijinsky volle aggiungere l'*Après-midi d'un faune* in suo onore. L'ammirazione era reciproca. Osservando Chaplin sul set Nijinsky non rise mai ma alla fine della giornata gli disse: "La sua recitazione è simile a una danza. Lei è un ballerino nato". In seguito, Chaplin dirà di lui: "Ho visto pochi geni al mondo, e Nijinsky è uno di questi. Era ipnotico, come un dio... ogni suo movimento era poesia, ogni balzo come un volo verso una strana fantasticheria". Un anno o due dopo il loro incontro il comportamento di Nijinsky si era già fatto instabile e da lì a poco degenerato nell'impenetrabile follia che lo avrebbe condotto a un esilio permanente.

Vent'anni dopo, come testimoniano i numerosi appunti, Chaplin lavorò a un progetto per un film ispirato al grande ballerino. Man mano che la stesura della storia procedeva, il nome del protagonista cambiava da Nijinsky, Naginsky, Tamberlain, Tamerlain, Neo e Kana: per un certo lasso di tempo Chaplin prese in considerazione il titolo: *Tamerlain of the Ballet Continental*. Ogni stesura del progetto presenta elementi ricorrenti, quali il rapporto conflittuale tra la dedizione professionale del ballerino e i suoi amori e la preoccupazione per la carriera di una *danseuse* molto più giovane di lui.

Attorno allo stesso periodo, Chaplin stava sviluppando idee per un film sulle imprese di una troupe di acrobati di music hall; ma entrambi i progetti furono accantonati e Chaplin realizzò prima *The Great Dictator* e poi *Monsieur Verdoux*. Tuttavia, numerosi elementi di questi due progetti furono recuperati e incorporati nella sceneggiatura *Footlights* alla quale Chaplin si

dedicò dai primi mesi del 1948, indubbiamente un periodo molto buio per gli Stati Uniti d'America. Nell'ottobre 1947 i cosiddetti 'Hollywood Ten' (i 'dieci di Hollywood') denunciarono l'operato dell'House UnAmerican Activities Committee (Comitato per le Attività Antiamericane) e nell'aprile del 1948 furono condannati a un anno di reclusione per oltraggio alla legge. *Monsieur Verdoux* fu oggetto di boicottaggio e dimostrazioni ostili da parte del pensiero dominante. *Limelight*, frutto senz'altro di una reazione a questo stato di cose, si sarebbe rivolto nostalgicamente al passato, a un altro mondo, ai music hall del giovane Chaplin e dei suoi primi successi teatrali.

Chaplin adottò un metodo di lavoro del tutto inedito per la stesura della sceneggiatura. Iniziò scrivendo la storia sotto forma di romanzo, che prese il titolo di *Footlights* e che fu revisionato e adattato incessantemente fino a raggiungere la forma di una sceneggiatura. Esistono inoltre due tracce a se stanti rispetto al resto del romanzo, che raccontano la vita dei due protagonisti, il vecchio comico Calvero e la giovane ballerina Tereza, prima dell'inizio della storia raccontata nel film. Se *Footlights/Limelight* abbonda di ricordi autobiografici e nostalgici, le storie di *Calvero* e *Tereza* riflettono piuttosto l'esplorazione personale e la speculazione di Chaplin su alcuni eventi relativi alla vita dei suoi genitori, le loro rispettive vite e la loro separazione, molti dei quali costituiscono sempre un mistero per lui.

A sessant'anni dall'uscita di *Limelight*, i preziosi documenti, conservati nell'Archivio Chaplin e riportati alla luce, assieme ad alcuni preziosi scatti inediti, grazie al lavoro di catalogazione e digitalizzazione del Progetto Chaplin, aggiungono una nuova dimensione alla biografia di Chaplin e alla genesi del film.

David Robinson, Cecilia Cenciarelli

While Chaplin was at work on Easy Street, in December 1916 and January 1917, the Diaghilev Ballet arrived in Los An-

geles in the course of its second, last and financially disastrous North American tour. The 27-year-old Vaslav Nijinsky visited The Chaplin Studio on three successive days, and Chaplin attended a performance of Scheherazade, at which Nijinsky insisted on adding l'Après-midi d'un faune in his honour. The admiration was mutual. Watching Chaplin, Nijinsky never laughed, but told him, "Your comedy is balletic. You are a dancer". Chaplin for his part recalled, "I have seen few geniuses in the world, and Nijinsky was one of them. He was hypnotic, godlike... every movement was poetry, every leap a flight into strange fancy". Within a year or two of their meeting, Nijinsky, already erratic in his behaviour, was to retreat for ever into his own impenetrable world of madness.

Two decades later, Chaplin made extensive notes for a film project inspired by the great dancer. As he experimented with the story, the protagonist's name varied between Nijinsky, Naginsky, Tamberlain, Tamerlain, Neo and Kana: at one point the title Tamerlain of the Ballet Continental was mooted. The consistent elements throughout all the script experiments were the conflicts between the dancer's dedicated professional life and his private loves, complicated by his concern for the career of a much younger danseuse.

At about the same time Chaplin was also developing ideas for a film about the adventures of a music hall troupe of acrobats; but both projects were set aside, as Chaplin went on to make The Great Dictator and Monsieur Verdoux. Many elements from both projects were however to be retrieved and incorporated in the script Footlights on which he began work in early 1948. The work coincided with an unhappy period for America. In October 1947 the 'Hollywood Ten' denounced the work of the House UnAmerican Activities Committee and in April 1948 were sentenced to a year's imprisonment for contempt. Monsieur Verdoux itself suffered boycotts and hostile demonstrations from the Red-

baiters. No doubt in reaction, Limelight was to look nostalgically back on another world – the music halls of Chaplin's youth and first stage success.

Chaplin's working method on the script was unique. He began by writing the story in the form of a novel, Footlights, which after constant revision was adapted into script form. In addition, however, he wrote two quite separate back stories - the lives of the main characters, the old comedian Calvero and the young dancer Teresa, before the story of the film begins. While Footlights/Limelight is obviously full of autobiographical and nostalgic reminiscences, the Calvero and Teresa stories are much more evidently Chaplin's personal exploration and speculation upon elements of his own father's and mother's lives, loves and separation, much of which still remained mysterious to him.

These precious documents, preserved in the Chaplin archives and brought to light, thanks to the digitalisation of the collection by the Chaplin Project, add a new dimension to Chaplin's biography, as well as to the genesis of Limelight, on the sixtieth anniversary of its release.

David Robinson, Cecilia Cenciarelli

Restauro integrale delle Comiche Essanay e Mutual

Il restauro delle comiche Essanay e Mutual è l'ultimo prezioso tassello del più ampio progetto di restauro dell'opera omnia chapliniana intrapreso dalla Cineteca di Bologna e dall'Immagine Ritrovata nel 1999: dieci lungometraggi, sette tra mediometraggi e *featurettes*, oltre alle trentacinque comiche della casa di produzione Keystone restaurate in collaborazione con il British Film Institute e Lobster Films. Nuovamente insieme a Lobster Films e con il sostegno degli eredi Chaplin, il progetto si pone l'obiettivo di restaurare i ventisei titoli realizzati da Charlie Chaplin tra il 1915 e il 1917 per le case di produzione Essanay e Mutual, integrando alla preziosa collezione 'Blackhawk Film' i nuovi materiali recentemente rinvenuti in diversi archivi internazionali, avvalendosi della più avanzata tecnologia digitale e di una consolidata esperienza nella comparazione e nell'analisi filologica dell'opera chapliniana.

Restoration of the Essanay and Mutual Comedies

The restoration of the Essanay and Mutual comedies is the missing piece of a larger project: the restoration of Chaplin's entire body of work. The project, undertaken by the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata in 1999, includes ten full feature films, seven short features and featurettes, besides the thirty five Keystone comedies restored in collaboration with the British Film Institute and Lobster Films.

The project, also with the collaboration of Lobster Films and with the support of the Chaplin's family, aims at the restoration of the twenty six titles completed by Charlie Chaplin between 1915 and 1917 for the Essanay and Mutual production companies. For the first time, the invaluable 'Blackhawk Film' collection will be integrated with new material recently retrieved from a number of international archives, thus taking advantage of the best digital technology available and long time experience in comparing and analysing Chaplin's work.

THE RINK

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it: *Charlot a rotelle*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh Int.: Charles Chaplin (cameriere pattinatore), Edna Purviance (ragazza chic), James T. Kelley (padre della ragazza), Eric Campbell (sig. Stout), Henry Bergman (signora Stout/cliente arrabbiato), Lloyd Bacon (ospite), Albert Austin (chef/pattinatore), Frank J. Coleman (direttore del ristorante), John Rand (cameriere), Leota Bryan, Charlotte Mineau (amiche di Edna). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 4 dicembre 1916. ■ DCP. D.: 25' a 19 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles

■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films

■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 in collaborazione con Lobster Films e David Shepard. / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and David Shepard. ■ Altri elementi provenienti da / Other elements from Academy of Motion Picture Arts and Sciences, CNC - Archives Françaises du Film e Library of Congress ■ Nuova partitura

composta da Antonio Coppola ed eseguita dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / New score composed by Antonio Coppola and performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

A quei tempi la meccanica della regia era molto semplice. Bastava saper distinguere la destra dalla sinistra per le entrate e le uscite. Se da una scena si usciva a destra, in quella successiva si entrava da sinistra, se si usciva di campo verso la macchina da presa, nella scena successiva si entrava con le spalle alla macchina. Queste, naturalmente, erano le regole principali. Quando ebbi fatto un po' più di esperienza, scoprii che la posizione della macchina da presa non era solo psicologica ma articolava la scena; era anzi la base dello stile cinematografico. [...] La posizione della macchina da presa è l'inflessione del linguaggio cinematografico. Non esiste una regola fissa per cui un primo piano conferisca al soggetto maggiore risalto di un campo lungo. Il primo piano è una questione di sensibilità; in certi casi un campo lungo può dare un risalto maggiore.

Se ne può trovare l'esempio in una delle mie prime comiche, *Skating [The Rink]*. Il vagabondo entra in pista e comincia a pattinare con un piede in aria, scivolando e facendo piroette, inciampando,



Progetto Nijisky, una pagina manoscritta da Chaplin

andando a sbattere contro gli altri pattinatori e combinandone di tutti i colori, e finalmente lasciando tutti a terra in primo piano mentre lui si allontana, sempre patinando, verso il lato opposto della pista, e, diventato una figura piccolissima sullo sfondo, si siede innocentemente tra gli spettatori a guardare il pandemonio che ha combinato. Eppure la figurina del vagabondo in lontananza era più comica di quanto lo sarebbe stata in primo piano. Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano 1964

The mechanics of the directing were simple in those days. I had only to know my left from my right for entrances and exists. If one exited right from a scene, one came in left in the next scene; if one exited towards the camera, one entered with one's back to the camera in the next scene. These, of course, were primary rules. But with more experience I found that the placing of a camera was not only psychological but articulated a scene; in fact it was the basis of cinematic style. [...] Placement of camera is cinematic inflection. There is no set rule that a close-up gives more emphasis than a long shot. A close-up is a question of feeling; in some instances a long shot can effect greater emphasis.

An example of this is on one of my early comedies, Skating [The Rink]. The tramp enters the rink and skates with one foot up, gliding and twirling, tripping and bumping into people and getting into all sorts of mischief, eventually leaving everyone piled up on their backs in the foreground of the camera while he skates to the rear of the rink, becoming a very small figure in the background, and sits amongst the spectators innocently reviewing the havoc he has just created. Yet the small figure of the tramp in the distance was funnier than he would have been in a close-up.

Charles Chaplin, *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1964

EASY STREET

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La strada della paura*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles

Chaplin (un vagabondo), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza), Eric Campbell (il terrore del quartiere), Albert Austin (pastore/poliziotto), Henry Bergman (l'anarchico), Loyal Underwood (padre prolifico/secondo poliziotto), Janet Miller Sully (moglie dell'uomo prolifico/visitatrice alla Missione), Charlotte Mineau (la donna ingrata), Tom Wood (capo della polizia), Lloyd Bacon (drogato), Frank J. Coleman (terzo poliziotto), John Rand (visitatore alla Missione/quarto poliziotto) Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro.: 22 gennaio 1917 ■ DCP. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato nel 2012 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Lobster Films e David Shepard / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Films and David Shepard. ■ Altri elementi provenienti da / Other elements from: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, CNC - Archives françaises du film, British Film Institute ■ Nuova partitura composta da Neil Brand ed eseguita dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / New musical score composed by Neil Brand and performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

La strada della paura è con *Charlot usurario* il capolavoro della serie Mutual. Un capolavoro assoluto. In questo film che è un balletto, un poema, una parodia, così come una carica burlesca e corrosiva, si afferma e prende vigore la satira sociale. È senza dubbio la satira più violenta che Chaplin abbia realizzato in una forma caricaturale, prima del *Dittatore*.

Una cadenza vertiginosa trascina i personaggi in una folle girandola e li tiene al di fuori del mondo reale in una rappresentazione simbolica, trasparente, della vita. [...]

L'ironia sublime è nell'epilogo. Le istituzioni, le leggi, i principi morali, i catechisti non erano mai stati derisi con tale sarcastica virulenza. Vengono irrisi con voluttà coloro che credono di mantenere l'umanità nella retta via con i versetti della Bibbia e la paura della polizia. E anche i 'buoni sentimenti' improvvisamente sbocciati sotto il roseto benefico di un sorriso o di una benedizione... [...] Inoltre, in *La strada della paura* il burlesco è integrato nel comico: quando Charlot svaligia la cassetta

del droghiere che la sua divisa gli impone di sorvegliare, la contraddizione fra il suo gesto e il suo dovere è burlesca. Ma questa contraddizione non ha altro scopo che sottolineare il suo comportamento, fare emergere ancora di più il suo carattere, che è comico proprio nella misura in cui si rivela attraverso questa contraddizione.

Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Seghers, Paris 1972

Easy Street, together with The Pawnshop, is the masterpiece of the Mutual series. It is an absolute masterpiece. This film is a ballet, a poem, a parody, with a corrosive and farcical energy. And it is through this film that Chaplin's social satire asserts itself and gains momentum. It is by far the most violent satire produced as a caricature by Chaplin prior to The Great Dictator.

The characters descend in a maddeningly downward spiral that isolates them from the real world and plunges them into a symbolic and transparent representation of life. [...]

The conclusion is pure sublime irony. Institutions, laws, moral principles, and catechists had never been made fun of with such sarcastic virulence. Those who think they are keeping humanity on the straight path using snippets from the Bible and fear of the police are mocked with gusto. The same fate is reserved for 'good intentions' which suddenly blossom as a result of a smile or a blessing. Furthermore, Easy Street integrates farcical and comedied elements: when the Tramp robs the grocer's cash box he was supposed to protect, the contradiction between his act and his duty is farcical. But this contradiction is only meant to underline his behavior and delineate his character, a character that is comical to the extent that it is revealed through such contradiction.

Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Seghers, Paris 1972

THE IMMIGRANT

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *L'emigrante*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Int.: Charles Chaplin (un emigrante), Edna Purviance (un'emigrante), Kitty Bradbury (madre della ragazza), Albert



The Immigrant

Austin (emigrante slavo/cliente al ristorante), Henry Bergman (donna slava/pittore), Loyal Underwood (l'emigrante piccolo piccolo), Eric Campbell (capocameriere), Stanley Sanford (giocatore d'azzardo), James T. Kelley (uomo al ristorante), John Rand (ubriaco senza soldi), Frank J. Coleman (ufficiale di bordo/proprietario del ristorante), Tom Harrington (impiegato). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual. Pri. pro: 17 giugno 1917 ■ DCP: D: 24' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012 in collaborazione con Lobster Films e David Shepard / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Lobster Film and David Shepard ■ Nuova partitura scritta da Timothy Brock ed eseguita dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / New musical score composed by Timothy Brock and performed by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

Per il suo umanesimo, per la violenta polemica racchiusa nella sua famosa sequenza dell'arrivo degli emigranti a New York, *L'emigrante* costituisce uno dei momenti chiave di Chaplin e della sua opera. [...] L'arrivo che descrive nel suo film non è solo simbolico dell'esperienza vissuta in prima persona – forse – ma anche di quella di centinaia di migliaia di uomini e donne che erano approdati negli Stati Uniti in trent'anni. [...] La produzione chapliniana degli anni 1916-1917, della serie Mutual, comprende numerosi capolavori (*Charlot usuraio*, *La strada della paura*, *L'emigrante*

te) che sono fra i più virulenti pamphlet sociali dell'autore. [...]

Lui che arriva negli Stati Uniti come nella terra promessa, sinonimo di libertà e di infinite possibilità, vi trova una società chiusa e puritana che vede di cattivo occhio i nuovi arrivati e contrappone loro le armi tradizionali degli oppressori: la ricchezza egoista, l'intolleranza religiosa e politica, la violenza al servizio dei privilegiati. In altri termini, Charlot, il piccolo ebreo cacciato dall'Europa dai pogrom, trova in America una società in cui l'ebreo, il rosso e i poveri sono schedati come sospetti. E quando si pensa all'accanimento con cui quella società ha perseguitato Chaplin durante la sua permanenza, non ci si può sorprendere che abbia continuato la sua satira sarcastica anche dopo che un eccezionale successo professionale e sociale lo mise al riparo da preoccupazioni materiali, se non morali, e creò le condizioni di una sua possibile integrazione.

Ma Chaplin non si integrerà mai perché è l'Ebreo errante, il *luftmensch* incapace di stabilizzarsi definitivamente in un luogo: resterà per tutta la vita un immigrante temporaneo.

Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, Paris 1966

The Immigrant is a seminal piece for Chaplin and his body of work in terms of its humanity and its violent polemic captured in the famous take of the arrival of immigrants to New York. [...] The arrival described in his movie is not only emblematic of his own direct (perhaps) ex-

perience, but also of that of hundreds of thousands of men and women who had landed in the United States over the previous thirty years. [...] Chaplin's work for Mutual in 1916-1917 includes various masterpieces (The Pawnshop, Easy Street, The Immigrant) which are some of his most powerful social commentaries. [...]

The Tramp arrives in the United States expecting the promised land, a symbol of freedom and infinite possibilities, only to find a closed and puritanical society that discriminates against new immigrants using the traditional weapons of oppressors: egotistical wealth, religious and political intolerance, violence in the service of the privileged. In other words, the Tramp, the small Jewish immigrant chased from Europe by the pogroms, finds in the United States a society where Jews, left wing sympathizers, and the poor are automatically filed away as suspicious characters. Given the persistence with which this society harassed Chaplin during his stay in America, it is no surprise that he would continue his satire even after his astonishing professional and social success had shielded him from material, if not moral, concerns, and provided him with the possibility to integrate.

But Chaplin would never integrate because he is the epitome of the wandering Jew, the luftmensch incapable of putting down stable roots in a specific location: all his life he would remain a temporary immigrant.

Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, Paris 1966

FILIAZIONI CHAPLINIANE: ROBERT ALDRICH CHAPLIN'S AFFILIATES: ROBERT ALDRICH

Nella nostra programmazione dedicata ai collaboratori di Chaplin, Robert Aldrich (1918-1983) è un caso a sé stante, non fosse che per la sua brillante carriera. Negli anni Cinquanta, grazie a film come *Vera Cruz*, *Un bacio e una pistola*, *Il grande coltello* e *Prima linea* divenne l'idolo dei cinefili, alla stregua di Nicholas Ray e Anthony Mann. Pur mancando di uniformità, la sua produzione successiva continuò a essere disseminata di opere

notevoli e spesso straordinarie. Tra queste, *Ultimi bagliori di un crepuscolo* è una delle meno note. Questo capolavoro di Aldrich uscì quindici anni dopo *A prova di errore* di Lumet e *Sette giorni a maggio* di Frankenheimer ed è tra i migliori film fantapolitici insieme al *Dottor Stranamore* di Kubrick. Per rendere questa esperienza davvero unica presentiamo la versione originale di due ore e trenta minuti in una rara copia Cinemascope.

Ma torniamo a Chaplin. Il cinema di Chaplin sembra lontano anni luce dalle visioni del suo assistente. Ma forse non è così. Pensando ai film di altri assistenti di Chaplin presentati nelle passate edizioni del Festival, si impone una considerazione: Aldrich (che lavorò anche con Losey, Wellman, Milestone, Renoir e Abraham Polonsky) fu il solo a condividere la visione *radical* del Maestro, descrivendo il disperato conflitto tra sistema e individuo, il



Charlie Chaplin, Rollie Totheroh e Robert Aldrich sul set di *Limelight* © Roy Export Company Establishment

folle potere del primo e la vulnerabilità di entrambi; come il regista di *Tempi moderni* e *Un re a New York*, era addolorato dalla tragedia del suo paese. Robert Aldrich era tenace come il suo Maestro.

Peter von Bagh

In our continuing series devoted to Chaplin's associates, Robert Aldrich (1918-1983) is a case apart, starting with his brilliant overall career. First, he became an immediate cinephilic star of the 1950s, on a par with Nicholas Ray or Anthony Mann, with films like Vera Cruz, Kiss Me Deadly, The Big Knife and Attack! Even if his output became more uneven later, he signed remarkable or great films until the very end of his career, including one of the lesser known, Twilight's Last Gleaming. Aldrich's masterpiece appeared 15 years after Lumet's Fail Safe and Frankenheimer's Seven Days in May and is simply the finest of its genre, 'political fiction' – or let's say the high point in aequo of Kubrick's Dr Strangelove. To make this experience truly unique, we will screen a rare CinemaScope print of the original 2 hour 30 minute version.

Back to Chaplin, and a second point. Worlds may seem to separate Chaplin's cinematography from his assistant's visions – or do they? Perhaps not so much. We have reflected on the films of other assistants in our earlier editions and one poignant notion comes forth: Aldrich (who likewise worked with Losey, Wellman, Milestone, Renoir and Abraham Polonsky) was the only one whose vision corresponds to the Master's radical streak – a soul brother. He was endlessly articulating the desperate conflict between the system and the individual, the crazed power of the first and the vulnerability of both; like the director of Modern Times and A King in New York, he mourned the tragedy of his country. Also, Robert Aldrich was as tough as his Master.

Peter von Bagh

THE BIG KNIFE

USA, 1955 Regia: Robert Aldrich

■ T. it.: *Il grande coltello*. Sog.: dal dramma omonimo di Clifford Odets. Scen.: James Poe. F.: Ernest Laszlo. Mo.: Michael Luciano. Scgf.: William Glasgow. Mu.: Frank De Vol. Su.: Jack

Solomon. Int.: Jack Palance (Charles Castle), Rod Steiger (Stanley Shriner Hoff), Ida Lupino (Marion Castle), Wendell Corey (Smiley Coy), Jean Hagen (Connie Bliss), Ilka Chase (Patty Benedict), Everett Sloane (Nat Danziger), Wesley Addy (Horatio 'Hank' Teagle), Paul Langton (Buddy Bliss), Nick Dennis (Mickey Feeney), Bill Walker (Russell), Mike Winkelman (Billy Castle), Shelley Winters (Dixie Evans). Prod.: Associates and Aldrich Company ■ 35mm. D: 111'. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus

The Big Knife è tratto da un dramma di Clifford Odets che ha ottenuto un certo successo a Broadway e che Jean Renoir ha intenzione di allestire su un palcoscenico. [...] Ci si può chiedere se vale la pena di filmare drammi soprattutto se ci si priva dei vantaggi del libero adattamento come in questo caso. Credo tuttavia che sia naturale che un cineasta, interessato alla tecnica della sua arte e con in più una certa esperienza teatrale, sia tentato di piegare un testo di una certa tenuta letteraria forgiandolo con le infinite possibilità del *découpage* cinematografico.

[...] Aldrich con il suo lirismo, la sua modernità, il suo rifiuto della volgarità, con il suo desiderio di universalizzare e stilizzare i soggetti che affronta, con il suo senso dell'effetto ci fa pensare costantemente a Jean Cocteau e a Orson Welles, i cui film, evidentemente non ignora.

L'azione di *The Big Knife* avanza non per il gioco dei sentimenti né per quello delle azioni ma – e la cosa è più rara e più bella – per definizione morale dei personaggi. Man mano che il film procede, il produttore è sempre più produttore e la divetta sempre più divetta fino alla lacerazione e alla tragedia finale.

I film di questo genere richiedono un'interpretazione eccezionale e in questo siamo perfettamente soddisfatti da Jack Palance, Ida Lupino, Shelley Winters e soprattutto da Rod Steiger che interpreta magnificamente il ruolo di un produttore patriota e democratico, feroce e sentimentale, assolutamente delirante. Oltre a presentare un affresco molto esatto di Hollywood, *The Big Knife* è il film americano più raffinato e intelligente che abbiamo visto da molti mesi a questa parte. François Truffaut, *I film della mia vita*, trad. it. di Antonio Costa, Marsilio, Venezia 1978

The Big Knife is adapted from a play by Clifford Odets which had some success on Broadway, and which Jean Renoir plans to bring to the Paris stage. [...] We may well wonder if it is interesting to make films out of plays, especially, as in this case, if the director doesn't allow himself to adapt them freely. I believe it's natural for a filmmaker, fascinated by the technique of his own art as well as possessing experience in the theater, to be tempted to stamp and embellish a play with a certain literary quality, shaping it by using the endless possibilities of cinematic editing. [...] With his lyricism, his modernity, his contempt for the slightest vulgarity, his desire to universalize and stylize the subjects he treats, Aldrich's effects remind us constantly of Jean Cocteau and Orson Welles, whose films he cannot have missed seeing.

The action of The Big Knife is moved forward not by the interplay of emotions or of actions, but only – and this is both rare and more beautiful – through exploration of the moral construction of the characters. As the film progresses, the producer becomes more and more the producer, the starlet more and more the starlet, until the moment of shock and explosion at the end.

Films of this kind need exceptional acting, and in this case we are more than satisfied by Jack Palance, Ida Lupino, Shelley Winters, and especially Rod Steiger, who plays the producer magnificently. He is a patriot, a democrat, both fierce and sentimental, completely mad.

Aside from presenting a very exact picture of Hollywood, The Big Knife is the most refined and intelligent American film we have seen for a number of months.

François Truffaut, The Films in My Life, transl. by Leonard Mayhew, Simon & Schuster, New York 1978

TWILIGHT'S LAST GLEAMING

Germania-USA, 1977

Regia: Robert Aldrich

T. it.: *Ultimi bagliori di un crepuscolo*. Sog.: dal romanzo *Viper Three* di Walter Wagner. Scen.: Ronald M. Cohen, Edward Huebsch. F.: Robert B. Hauser. Mo.: Michael Luciano, William Martin, Maury Winetrobe. Scgf.: Rolf Zehetbaur.

Mu.: Jerry Goldsmith. Su: Gordon Daniel, Gordon Davidson, Gilbert Marchant, John Stevenson, John Wilkinson, Jim Willis. Int.: Burt Lancaster (generale Lawrence Dell), Roscoe Lee Browne (James Forrest), Joseph Cotten (Arthur Renfrew), Melvyn Douglas (Zachariah Guthrie), Charles Durning (Presidente David T. Stevens), Richard Jaeckel (capitano Stanford Towne), William Marshall (William Klingler), Gerald S. O'Loughlin (generale O'Rourke), Richard Widmark (generale MacKenzie), Paul Winfield (Willis Powell). Prod.: Bavaria Atelier, Bavaria Film, Geria Productions, Lorimar Productions. Pri. pro.: 9 febbraio 1977 ■ 35mm. D.: 143'. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque de la Ville de Luxembourg

Aldrich avviò con Burt Lancaster una collaborazione lunga e gratificante, cominciata negli anni Cinquanta con due film cruciali che prefiguravano Leone e Peckinpah, *L'ultimo Apache* e *Vera Cruz*, per continuare con un altro western straordinario, *Nessuna pietà per Ulzana's Raid*, che allude al coinvolgimento americano nella guerra del Vietnam. Il Vietnam viene mostrato più esplicitamente in *Twilight's Last Gleaming*, che risente anche del clima post-Watergate. Il romanzo di Walter Wager da cui è tratto il film presenta il denaro come sola motivazione dei terroristi nucleari; Burt Lancaster ebbe un ruolo importante nella revisione della sceneggiatura, che divenne ancor più politicizzata.

Il film è ambientato nel 1981, alla possibile vigilia della Terza guerra mondiale: un futuro distante solo quattro anni rispetto all'uscita del film. Dopo essere stato prigioniero di guerra per cinque anni, il generale Dell (Lancaster) è pieno di rabbia e desiderio di vendetta. Vuole che si sappia la verità e dà al Presidente un ultimatum: "Abbiamo invaso il Silo 3. Siamo pronti a lanciare nove missili nucleari. Chiediamo dieci milioni di dollari, l'Air Force One... e lei, signor Presidente". Questo non lascia molto spazio al dialogo. Dell scopre che nei primi anni Sessanta il governo sapeva benissimo che il Vietnam era già perduto e che la guerra serviva solo a impressionare i sovietici. Se le azioni di Dell sono profondamente motivate, non possiamo dire lo stesso per i suoi compagni, il più squilibrato dei quali è pronto a uccidere senza scrupoli.

Dall'altra parte c'è l'élite politica e mili-

tare, i cui volti corrispondono all'idea che solitamente ci facciamo dell'arroganza del potere. Il film è una specie di riunione di famiglia di fisionomie segnate da infamie, sconfitte, violenza, che si tratti di coloro che stanno dalla parte della 'legge' o di coloro che stanno dalla parte del 'crimine': Richard Widmark, Charles McGraw, Leif Erickson, Melvyn Douglas.

Twilight's Last Gleaming è un'acuta descrizione della schizofrenia, della follia al potere e di un mondo in cui le norme democratiche sono impazzite. Ed è abbastanza realistico da risultare agghiacciante: i sottintesi e i segreti della guerra del Vietnam, gli intrighi e le false promesse, l'era Nixon (come se non fosse mai finita), il Watergate, una cultura fatta di menzogne e di totale subordinazione ai falchi dell'industria degli armamenti. Il titolo cita l'Inno nazionale americano, proposto all'inizio del film in un arrangiamento jazz, quasi a omaggiare la celebre interpretazione di Jimi Hendrix. Il punto di vista non è completamente anarchico: al centro nevralgico del film c'è un Presidente idealista (e dunque spacciato), del quale Aldrich traccia un ritratto rispettoso.

Peter von Bagh

Aldrich and Burt Lancaster had a long and rewarding partnership starting from two key films of the 1950s: first Apache, then Vera Cruz, films that presaged both Leone and Peckinpah; it continued with one more extraordinary western Ulzana's Raid, in its indirect way as much involved with the Vietnam tragedy that Twilight's Last Gleaming shows more directly (added poignancy coming from its nearness to the Watergate scandal). The original text, Walter Wager's novel, presents money as the sole motivation for nuclear terrorists; Lancaster was instrumental in correcting and rereading the scenario: it became more political.

The setting – four years after the film, 1981 – could be the eve of a Third World War. General Dell (Lancaster) is full of revenge, after five years as a prisoner of war: he just wants the truth out, and he gives the President an ultimatum: "We have invaded Silo 3. We are prepared to launch nine nuclear missiles. We demand ten million dollars, Air Force One... and you, Mr President". No chance for dialogue after that. Dell happens to know that the

President of the early 1960s understood very well that Vietnam was already lost – the fatal war will escalate just to impress the Soviets. If Dell has a basis for his actions, we can be less sure about his associates: the most deranged of them is ready to kill meaninglessly.

It would be out of the question anyway, if we look at the power elite – for once the faces match our imagined image of the arrogance of power. It's almost a family reunion of familiar faces from rotten backgrounds, reflections of loss, and memories of violent solutions, whether they fought on the side of 'the law' or 'crime': Widmark, Charles McGraw, Leif Erickson, Melvyn Douglas.

The film is equally sharp about schizophrenia and plain madness at the top levels of power, with clichés of democracy run amok. And it is factual enough to be chilling: the undercurrents and secrets of the Vietnam war, the intrigues and fake oaths, the whole Nixon era – as if it had never ended – In the aftermath of Watergate, signifying a culture of lies and total subordination to the hawks of the armament industry. The title is a quote from the National Anthem, and the film starts with a jazzed-up version of it, as if in homage to Jim Hendrix's famous interpretation. The point of view is not entirely anarchic – in the nerve center there is an idealist (and thus doomed) President and Aldrich's respectful portrait of him.

Peter von Bagh

La Fondazione Carisbo sostiene il Progetto Chaplin

The Chaplin Project is sponsored by Fondazione Carisbo

EVENTI SPECIALI

Special Events



John Boorman

OMAGGIO A JOHN BOORMAN

TRIBUTE TO JOHN BOORMAN

POINT BLANK

USA, 1967 Regia: John Boorman

■ T. it.: *Senza un attimo di tregua*. Sog.: Donald E. Westlake. Scen.: Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse. F.: Philip H. Lathrop. Scgf.: Keogh Gleason. Mu.: Johnny Mandel. Int.: Lee Marvin (Walker), Angie Dickinson (Chris), Keenan Wynn (Yost), Carroll O'Connor (Brewster), Lloyd Bochner (Frederick Carter), Michael Strong (Stegman). Prod.: Judd Bernard, Robert Chartoff. Pri. pro.: 30 agosto 1967 ■ 35mm. D.: 92'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Hollywood Classics

Nell'improvvisa rinascita del cinema noir statunitense, a metà degli anni Sessanta, *Point Blank*, film di gangster, si distingue facilmente dalla saga dei detective privati, come *P.J. Harper*, *Tony Rome* e *Peter Gunn*. È, se si vuole, l'esito estremo, e a tutt'oggi insuperato, di una tendenza avviata da *Contratto per uccidere* di Don Siegel, dove trovavamo già riuniti Lee Marvin e Angie Dickinson [...]. Era l'apparizione dell'assassino glaciale, una vera macchina di morte, di cui Johnny Cool era un'altra incarnazione. Con il mondo del detective privato mostrato in quello stesso periodo da Jack Smight o Gordon Douglas, Blake Edwards o John Guillermin, si ritornava alla psicologia, alla satira di costume, al quadretto pittoresco, un registro romanzesco dove il groviglio dei rapporti umani si rifletteva nella complessità dell'intrigo. *Point Blank*, al contrario, si sottrae alla caratterizzazione e alla psicologia, riduce le motivazioni all'essenziale, ignora le storie tortuose e sfocia con naturalezza nella fiaba. L'adozione del flashback da parte di Boorman, lungi dall'essere gratuita a causa dell'influenza europea, come gli hanno rimproverato alcuni, non fa che riallacciarsi alle tendenze generali del rac-

conto. I ritorni al passato sono molto diversi da quelli che si incontrano nei polizieschi classici. Il loro valore esplicativo è sottile: le informazioni che ci svelano avrebbero potuto essere fornite con due o tre frasi di dialogo. Nessuna psicologia ma una forza poetica e fisica.

Point Blank all'apparenza sembra una storia di vendetta. E lo è fino in fondo. Ma non è sbagliato vedervi anche un apologo più complesso, un quadro simbolico dell'America. [...]

La struttura circolare del racconto riesce a conferire all'insieme un'impressione d'irrealtà, o di una realtà filtrata dal sogno, di una luce attenuata dal ricordo, come suggeriscono alcune inquadrature velate di Lee Marvin. Il film si conclude sulle mura in pietra della prigione abbandonata e sull'acqua del fiume, sulle luci lampeggianti nella notte, come se si concretizzassero le parole della guida sul battello quando dichiarava ai turisti che le perfide correnti intorno all'isola rendono impossibile l'evasione. Catturato nel gorgo di una tempesta che egli stesso ha provocato, Walker non sfugge al proprio incubo. L'impressione onirica è accentuata dallo sdoppiamento della moglie di Walker che, morta, sembra reincarnarsi nella sorella (e la scelta di Sharon Acker e Angie Dickinson, fisicamente somiglianti, fu deliberatamente voluta da Boorman).

Michel Ciment, *John Boorman, un visionnaire en son temps*, Calmann-Lévy, Paris 1985

Though belonging to the unexpected revival of the Hollywood thriller in the mid-Sixties, a gangster film like Point Blank is easily distinguishable from the concurrent 'private eye' cycle, represented by such titles as P.J. Harper, Tony Rome and Peter Gunn. It is, in a sense, the extreme – and, to this day, unsurpassed – culmination of a phenomenon

first seen in Don Siegel's The Killers which also co-starred Lee Marvin and Angie Dickinson [...]. The apparition of the ice-cold, robotic killer, of whom Johnny Cool was yet another incarnation. The world of the private eye, latterly illustrated by Jack Smight and Gordon Douglas, Blake Edwards and John Guillermin, engendered a return to 'psychology', to social satire and the picturesque, to a brand of story-telling in which the intricacy of human relationships was rivalled only by the complication of the plot. Point Blank, by contrast, plays down both characterization and psychology, reduces motivation to the absolute essential and dispenses with labyrinthine subplots, thereby, quite naturally, acquiring the stark linearity of a fable. And if Boorman's use of flashbacks was criticized in certain quarters as gratuitous and too patently 'European' in influence, we can now see how integral they are to the overall narrative thrust. In fact, they serve a wholly different function from those found in traditional thrillers. Their expository value is virtually nil: the information which they contain might just as well have been conveyed in two or three lines of dialogue. What they do possess, however, is a visual immediacy that is as poetic as it is sheerly physical. Superficially, Point Blank would appear to be just a story of vengeance. And it is that, certainly, from beginning to end. But it's also possible to interpret it as a more complex allegory, as a symbolic portrait of the United States [...].

The circular construction of the narrative, moreover, eventually lends the whole film an aura of unreality, or of reality filtered through dreams, of lighting suffused by memories – as is suggested by certain gauzy images of Lee Marvin. Its closing shots – of the abandoned prison and its stone walls, the water of the river and the lights twinkling in the night sky – would



Point Blank

appear to confirm the words spoken by the guide on a sightseeing steamer: that the treacherous currents encircling the island preclude all possibility of escape. Caught in the whirlwind of a storm which he himself has raised, Walker can no more easily escape from his nightmare. This dreamlike atmosphere is reinforced by the doubling of Walker's wife Lynne, who appears to have been reincarnated in her sister Chris (and the casting of Sharon Acker and Angie Dickinson, who physically resemble each other, was a deliberate ploy on Boorman's part). Michel Ciment, John Boorman, Faber and Faber, London-Boston 1986

ME AND ME DAD

Gran Bretagna, 2011

Regia: Katrine Boorman

■ F: Sophie Pierozzi. Mo: Ash Jenkins. Mu: Neil Maccoll, Kate St. John. Int: Katrine Boorman, John Boorman. Prod: Colourframe Ltd, Embargo Films ■ Digibeta. D: 66'. Versione inglese / English version ■ Da: High Point Media Group

Sedici lungometraggi (tra cui *Point Blank*, *Excalibur* e *Un tranquillo week-end di paura*), molti documentari e vari libri: a quasi ottant'anni il geniale John Boorman è uno degli ultimi grandi anticonformisti. *Me and me Dad* traccia un ritratto di quest'uomo

complesso, carismatico ed elusivo osservato dal punto di vista di una persona a lui vicina: la figlia Katrine.

Katrine, che non aveva mai tenuto in mano una macchina da presa, segue e filma il padre nell'arco di quattro anni, durante i quali John tenta costantemente di controllare tutto, offrendole un corso accelerato di regia. È così che Katrine crea un viaggio intimo e sorprendente.

Vulnerabile, arrabbiato, buffo, nostalgico, saggio e selvaggio, Boorman racconta le sue avventure a Hollywood ma parla anche con grande sincerità della sua infanzia, dei suoi matrimoni, della passione per la natura e del bisogno del pericolo, spiegando perché il cinema sia la sola cosa che abbia mai veramente amato. Quello che inizia come documentario su Boorman regista diventa la storia di tutti i Boorman, il racconto appassionante di una famiglia perfettamente imperfetta, che ha attraversato il caos e le difficoltà imposti dalle scelte del regista. *Me and me Dad* non è solo il ritratto divertente e onesto di uno dei più influenti registi britannici degli ultimi quarant'anni, ma anche la storia di un padre e di una figlia che si cercano e si ritrovano attraverso il linguaggio cinematografico.

Katrine Boorman ha trascorso tre anni con Le Grand Orchestre du Splendid prima di recitare in vari film, tra cui *Excalibur*, *Marche à l'ombre*, *Anni '40*, *Camille Claudel*, *Gazon Maudit*. A teatro è apparsa in *Beelzebub So-*

nata e in *The Last Night of Antonin Artaud* e nelle opere *Oedipus Rex* e *Persephone*. Recentemente è stata produttrice esecutiva del film *Boogie Woogie* prima di passare alla regia con il documentario *Me and me Dad*.

Now approaching his 80th year the brilliant and inspiring director John Boorman is one of the last great mavericks, having directed over 17 films including *Point Blank*, *Excalibur* and *Deliverance*, made numerous documentaries and written several books. *Me and me Dad* is a revealing study of this difficult, charismatic and elusive man by one who should know him best: his daughter Katrine.

Katrine, who previously had never held a camera, follows and films her father over a period of four years. Throughout, John attempts to control the entire process. He offers up a crash course masterclass in directing films. With her father as her teacher Katrine creates an intimate and surprising journey.

Vulnerable, cross, funny, nostalgic, wild and wise, Boorman chronicles his adventures in Hollywood but he also talks with great honesty about his childhood, his marriages, his passion for nature, his need for danger and why film is the only thing he ever truly loved. What begins as a study of Boorman becomes the story of the Boorman family. A vivid narrative of a perfectly imperfect family emerges and we see the chaos and difficulties his chosen path imposed on those closest to him. A funny and honest history is told by one of film's true survivors, *Me and me Dad* is a portrait of one of the most influential British filmmakers of the last 40 years. But most of all it is a story of a father and daughter finding their way back to each other through the language of film.

Katrine Boorman spent three years with the Grand orchestre du Splendid before acting in *Marche à l'ombre*, *Camille Claudel*, *Excalibur*, *Hope and Glory*, *Gazon Maudit* to name but a few. She has also starred in theatre productions *Beelzebub* *Sonata* and *Antonin Artaud* as well as in opera's *Oedipus Rex* and *Persephone*. More recently Katrine executive produced the feature film *Boogie Woogie* before directing her debut documentary film *Me and me Dad*.



100 ANNI DI PARAMOUNT



ONE HUNDRED YEARS OF PARAMOUNT

WINGS

USA, 1927

Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Alì*. Sog.: John Monk Saunders. Scen.: Hope Loring, Louis D. Lighton. F.: Harry Perry. Mo.: E. Lloyd Sheldon. Mu.: J.S. Zamecnik. Ass. regia: Norman Z. McLeod, Richard Johnston. Int.: Clara Bow (Mary Preston), Charles Buddy Rogers (Jack Powell), Richard Arlen (David Armstrong), Jobyna Ralston (Sylvia Lewis), El Brendel (Herman Schwimpf), Richard Tucker (il comandante), Gary Cooper (cadetto White), Gunboat Smith (il sergente), Roscoe Karns (tenente Cameron), Henry B. Walthall (Mr Armstrong), Julia Swayne Gordon (Mrs Armstrong), Arlette Marchal (Celeste). Prod.: Paramount Famous Laskay Corporation. Pri. pro.: 19 maggio 1927 ■ DCP. D.: 140'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Paramount Pictures ■ Partitura composta da J. S. Zamecnik, orchestrata e arrangiata da Dominik Hauser, eseguita dal pianista Frederick Hodges con gli effetti sonori di Ben Burtt / Score composed by J. S. Zamecnik, orchestrated and arranged by Dominik Hauser, featuring pianist Frederick Hodges and with sound effect by Ben Burtt ■ Il restauro, che si proponeva di ricreare l'esperienza originale vissuta dallo spettatore nel 1927, è stato eseguito a partire dal migliore elemento a disposizione, un controtipo prodotto presumibilmente nel 1957 e conservato negli archivi dell'Academy. Il restauro, a cura della Technicolor, si è avvalso di strumenti quali MTI Correct, Diamant e PF Clean per riparare i graffi e stabilizzare le immagini. Sono stati utilizzati software per gli effetti visivi come DVO e After Effects e script personalizzati per gestire il degrado del film e aggiungere l'effetto 'handschiegl', un processo di colorazione pochoir che anticipava l'imbibizione del sistema Technicolor / The intention of the restoration was to recreate the original experience that a film-goer had in 1927.

The source was a dupe from a print probably made in 1957 that, with help from the Academy Archive, was determined it was the best remaining picture element. The restoration was overseen by Technicolor with tools like MTI Correct, Diamant, PF Clean were used for scratches, stabilization. Visual effects software like DVO, After Effects, and customized scripting were done to deal with the nitrate deterioration, and add the 'handschiegl color' effects, an automated stenciling process which was a forerunner to the pochoir process used for Technicolor.

Primo lungometraggio a ricevere l'Oscar come miglior film (e per gli effetti speciali), *Wings* fu anche il primo trionfo di un giovane cineasta che, regista da soli tre anni, era già autore di undici film. In rotta con la Paramount mentre è in pieno montaggio (la società interrompe i pagamenti, ma William Wellman continua a lavorare), perché le riprese, che duravano da tre mesi, non finivano più e avevano provocato un superamento del budget nonostante il preventivo cospicuo di due milioni di dollari (il più grosso budget della Paramount per l'anno 1926), William Wellman vede confermata la sua popolarità di regista efficace e spettacolare, e il proprio contratto rinnovato in condizioni molto vantaggiose grazie all'appoggio del suo nuovo agente Myron Selznick. [...]

Il film era stato messo in cantiere per le spettacolari sequenze di combattimenti aerei, ai quali William Wellman ha saputo imprimere tutta la sua forza e la sua inventiva visiva, fondendo il proprio gusto per l'azione fisica, il senso dello spazio (e si sa quanto sia difficile dominare lo spazio – per comunicarne la sensazione agli spettatori – in una dimensione caratterizzata dalla mancanza di coordinate qual è il cielo), oltre alla propria esperienza

personale di pilota durante la guerra. Bisogna rendere omaggio a B.P. Schulberg, il produttore associato: si era battuto per imporre Wellman alla Paramount perché sentiva nel giovane regista una grande sintonia con il progetto; fu la perfetta dimostrazione che un regista non filma mai al meglio se non ciò che conosce bene. I riferimenti autobiografici del film sono assai rari, dato che William Wellman aveva collaborato solo in minima parte alla sceneggiatura di Hope Loring e Louis D. Lighton. Il film fa solo riferimento alla battaglia di San Michel dove il 13 settembre 1938 morì uno dei suoi migliori amici, Dave Putnam [...]. L'esperienza di William Wellman nella squadriglia Lafayette ha senz'altro contribuito in misura notevole a donare vita ai personaggi di giovani che affrontano con entusiasmo in una guerra che non conoscono e di cui all'inizio non hanno compreso le dimensioni. [...] L'esperienza come aviatore permette a Wellman di disegnare cinematograficamente mirabili scene di combattimento nello spazio (a volte con una ventina di aerei contemporaneamente in volo), far comprendere agli spettatori come si svolgevano gli scontri (attacchi, finte, cacce, ecc.) ed elaborare inquadrature rimarchevoli per la loro forza drammatica derivata da sorprendenti idee visive.

Hubert Niogret, *Les Ailes. L'espace du ciel*, "Positif", n. 396, febbraio 1994

The first feature length film to win the Oscar for best film (as well as for best special effects), Wings was also the first hit of a young filmmaker who had directed for only three years with eleven films under his belt. The film confirmed William Wellman's popularity as a successful and dazzling director, even though he argued intensely with Paramount during the editing



Wings

stage. The company was concerned that the filming had been going on for three months with no end in sight, and the conspicuous two million dollar budget (the largest Paramount budget for the year 1926) had been exceeded. Paramount decided to cut funding, but Wellman continued to work, and even managed to have his contract renewed favorably thanks to his new agent Myron Selznick. [...]

The film was produced primarily to showcase its spectacular aerial combat sequences in which Wellman was able to transmit his energy and visual creativity. He was also able to blend his special vision of physical action with his personal experience as a pilot during the war. But perhaps the most remarkable element was his ability to dominate space in order to

communicate feelings to his audience in a context – the sky – which by definition has no points of reference or coordinates. Recognition should be given to the associate producer B.P. Schulberg, who insisted Paramount work with Wellman, convinced that the young director would be able to relate seamlessly to the project. *Wings* is a great example of a director doing his best work, filming something that he knows and understands deeply. Autobiographical references in the film are extremely rare, since Wellman had only contributed marginally to the screenplay by Hope Loring and Louis D. Lighton. The film, however, does refer to the battle of San Michel where one of the director's best friends, Dave Putnam, lost his life on September 13, 1938. [...] Well-

man's reference to the Lafayette squadron breathed life into the characters of young boys who enthusiastically join a war about which they have no knowledge and no understanding of the magnitude, initially. [...] Wellman's experience in the air force gave him the ability to create astounding cinematographic scenes of air battles (at times twenty planes were in the air at once). He was also able to make viewers understand the intricacies behind the aerial fights (attacks, feints, chases, etc.). This also translated into remarkable camera takes with dramatic force, the result of unexpected visual concepts. Hubert Niogret, *Les Ailes*. L'espace du ciel, "Positif", n. 396, febbraio 1994

SAMSON AND DELILAH

USA, 1949 Regia: Cecil B. DeMille

■ T. it.: *Sansone e Dalila*. Scen.: Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank, Harold Lamb, Vladimir Jabotinsky. F.: George Barnes. Mo.: Anne Bauchens. Scgf.: Hans Dreier, Walter Tyler. Mu.: Victor Young. Su.: John Cope, Harry Lindgren. Int.: Hedy Lamarr (Delilah), Victor Mature (Samson), George Sanders (Saran di Gaza), Angela Lansbury (Semadar), Henry Wilcoxon (Ahtur), Olive Deering (Miriam), Fay Holden (Hazeleponit), Julia Faye (Haisham), Russ Tamblyn (Saul), William Farnum (Tubal), Lane Chandler (Teresh), Moroni Olsen (Targil), Francis McDonald (il narratore), William Davis (Garmiskar), John Miljan (Lesh Lakish). Prod.: Paramount Pictures. Pri. pro.: 21 dicembre 1949 ■ DCP. D.: 131'. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures ■ Restauro eseguito con il contributo di Cece DeMille Presley, nipote della forza creativa più importante della Paramount: Cecil B. DeMille. I negativi camera nitrato a tre matrici sono stati scansionati a 4K con uno scanner Northlight. La pulitura e la correzione del colore sono state eseguite dalla Technicolor Los Angeles. La difficoltà del restauro consisteva nell'affrontare i difetti causati dagli effetti speciali ottici, in particolare nella scena del tempio. Per ricreare al cinema questo memorabile episodio della storia di Sansone furono usate miniature, dinamite e molte comparse / Restoration with the support Cece DeMille Presley, the granddaughter of the Paramount's most important creative force: Cecil B. DeMille. The three strip nitrate camera negatives were scanned at 4K on a northlight scanner. Colour correction and cleanup was done by Technicolor Los Angeles. The challenges in the restoration were making sure to address some of the defects caused by early optical special effects especially in the climactic temple scene. Miniatures, dynamite, and many extras among other things were used to cinematically create this memorable part of the Samson story.

La Paramount non fu subito pronta a digerire quello che doveva diventare il grande ritorno di DeMille alla sua ancora di salvezza: il film biblico. Il regista si era dedicato per anni ai western e ai film d'avventura, e i successi di *I dieci comandamenti* (1923), *Il re dei re* (1927) e *Il segno della croce* (1932) sembravano lontanissimi. Come sempre DeMille si dimostrò ostinato: *Samson and Delilah* doveva unire per la prima volta Antico

Testamento e Technicolor in una suprema combinazione di sesso e spettacolo. Fu definito “uno spettacolo in formato gigante”. Era questo e molto altro. Il peplum italiano che avrebbe fatto furore dieci anni dopo si ispirò, oltre che ai fasti di un passato glorioso, anche ai film di DeMille.

Samson and Delilah è un omaggio audace al testo sacro, che spiega bene perchè la Bibbia sia rimasta e sempre rimarrà un testo cruciale: al di là della religione, il film è tutto spettacolo, velata oscenità, rozza compassione, sadismo, cattivo gusto, miracoli, armamentario consumistico e animali selvaggi. Ma soprattutto è un capolavoro d'eroticismo di secondo grado, o meglio, come scrive Simon Louvish: “Benché dichiarasse di ispirarsi all'arte di Michelangelo, Rubens e Gustave Doré, il film era chiaramente una storia formidabile di sesso e tipi tosti, per quanto plasmata dallo Spirito del Signore”. L'impeccabile casting, marchio di fabbrica di DeMille, è al contempo estremamente stupido e geniale. Hedy Lamarr è un giocattolo erotico, Victor Mature (destinato a specializzarsi in film biblici) un tipico divo degli anni Quaranta che con il suo fisico indolente ispirò la celebre battuta di Groucho Marx sull'“unico film dove le tette del protagonista maschile sono più grosse di quelle della protagonista femminile”. Dietro la facciata del forzuto più coraggioso della terra c'era un 'leone codardo', terrorizzato praticamente da tutto, dalle bestie feroci al crollo delle scenografie. Forse è questa paura dissimulata a rendere mordace la deliziosa ironia della sua interpretazione.

Le sequenze iniziali erano accompagnate dalla voce metallica e autorevole del Maestro – agli americani ricordava le trasmissioni radio in tempo di guerra – che presentava la storia del mondo dal punto di vista di un uomo di destra negli anni della Guerra fredda. Naturalmente lui aveva Dio dalla sua parte. Secondo Bosley Crowther, *Samson and Delilah* “è una Torre di Babele che fa sembrare tutti gli altri film di DeMille delle villette a schiera”. Uscì in sala per le feste natalizie del 1949 e fu un successo colossale.

Peter von Bagh

Paramount was not automatically ready to swallow what was to become DeMille's triumphant return to his lifeline, the Biblical epic. He had been preoccupied with westerns and adventure films for years,

and achievements like The Ten Commandments (1923), King of Kings (1927) and Sign of the Cross (1932) seemed far way. He was as obstinate as ever: Samson and Delilah was to be the first mixture of the Old Testament and Technicolor, a supreme combination of sex and spectacle. “A king-size attraction”! It was all that and more; for instance, probably the Italian strong man films that became the rage within ten years were inspired as much by the DeMille treatment as by the memory of Italy's own glorious past.

Samson and Delilah stands as an outrageous homage that reflects an understanding of why the Bible remained at the crossroads forever. Whatever the religious point of view, it's all about spectacle, veiled obscenity, vulgar piety, sadism, bad taste, divine miracles, consumer gadgets and wild animals. Above all it is a masterpiece of second-degree eroticism, or as Simon Louvish writes: “Though claiming to find his inspiration in the great art of Michelangelo, Rubens and Gustave Doré, it clearly was a great sex and tough-guy story at its root, however the Spirit of the Lord might have shaped it”.

The impeccable casting, always a DeMille trademark, is amazingly stupid and inspired at the same time. Hedy Lamarr is a sex toy, Victor Mature (who was to become a regular in Biblical settings), a quintessential 1940s star whose one-dimensionality gave birth to one of the most famous quips about the cinema, Groucho Marx's joke about “the only male actor with bigger tits than the female star”. In the days of the ‘cowardly lion’, behind the facade of the most courageous strong man on earth there was a totally frightened actor who abhorred just about everything, from lions to sets falling down. It is perhaps this masked fear that gives the delicious irony of his performance its bite.

DeMille's opening sequences were a special treat: the Master's metallic, authorial voice – for Americans that sound had the charisma of radio that peaked during the war years – introducing world history from the director's right-wing, Cold War perspective. And of course he had God on his side. According to Bosley Crowther, Samson and Delilah “out-Babels anything he's done”. It opened just before Christmas in 1949 and was a monumental success.

Peter von Bagh

60 ANNI DI “POSITIF”

60 YEARS OF “POSITIF”

LA NAVE DELLE DONNE MALEDETTE

Italia, 1954 Regia: Raffaello Matarazzo

Sog.: dal romanzo *Histoire de 130 femmes* di Léon Gozlan. Scen.: Raffaello Matarazzo, Aldo De Benedetti, Ennio De Concini. F.: (Gevacolor) Aldo Tonti. Mo.: Leo Catozzo. Scgf.: Piero Filippone. Co.: Dario Cecchi. Mu.: Nino Rota. Int.: Kerima (Rosario), Ettore Manni (Pedro Da Silva), May Britt (Consuelo), Tania Weber (Isabella), Elvy Lissiak (Carmen), Luigi Tosi (capitano Fernandez), Marcella Rovena (Rosa), Giorgio Capecchi (Mac Donald), Olga Solbelli (Anita), Giovanna Ralli (deportata). Prod.: Excelsa Film ■ DCP. D.: 101'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2012 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo safety conservato presso la Cinémathèque Royale du Belgique / Restored by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2012 on the base of a safety print from the Cinémathèque Royale du Belgique

In questo film non esiste una successione logica, come nel mélo classico che ha pretese più intellettuali, ma una serie di scene, che si legano l'una all'altra non senza qualche problema, che si affidano quasi tutte a luoghi comuni, ma riscattati dalla loro valenza di simboli pavloviani. Senza spiegazioni superflue e affidandosi esclusivamente ai riflessi condizionati degli spettatori avvezzi al genere, si risvegliano in loro, con immagini canoniche, l'odio, la disperazione o la pietà; si suscitano le lacrime. Il risultato può paragonarsi ai collage surrealisti dove, ritagliando degli elementi banali, si arriva con il loro assemblaggio a far scaturire l'insolito dal solito. Ma evidentemente, al cinema, ogni poesia è involontaria. [...] Bisogna segnalare l'eroticismo esacerbato della sequenza della rivolta dove ogni donna attaccata da

un marinaio lo bacia sulla bocca, rendendolo docile e complice. Il capitano, prima di essere ucciso a sua volta, uccide Isabelle a colpi di frusta (ma lei gli dice: “ho pagato la tua complicità con il mio corpo”) e tutto si conclude in un'orgia con dei neri che danzano, il vino che bagna i seni nudi delle ragazze, in una mescolanza indescrivibile di corpi. Disgustati da questo spettacolo, i due innamorati fuggono in una barca. La nave, rimasta in balia di se stessa senza equipaggio, s'inabissa. Ma, all'ultimo minuto, il cuoco ex curato recita il Pater Noster, le donne coprono i loro seni, tutti s'inginocchiano e la morte li sorprenderà in stato di grazia. In questo film – che mi ispira allegria come tantissimi, pessimi mélo quasi dadaisti, per l'assenza di costruzione narrativa e di accuratezza nella regia – i giornali femminili, la religione, l'eroticismo, i grandi sentimenti si accavallano senza armonia e l'amore, radicalmente distinto dall'eroticismo, prende spesso la sua rivincita, perché lo sfortunato spettatore, per quanto possa essere abituato a questi distinguo umani, completa egli stesso i vuoti. All'uscita di *La nave delle donne maledette* in un piccolo cinema di quartiere, mi sono dedicato ad un'inchiesta personale rivolta al pubblico. Durante l'intero film, la coppia dei giovani protagonisti si scambia solo un bacio molto casto, ma tutti gli spettatori, senza la minima eccezione, avevano visto che Da Silva e Consuelo erano andati a letto insieme. Ado Kyrrou, *Amour – Erotisme & cinéma*, Losfeld, Paris 1967

Unlike the classic melodrama with more intellectual pretensions, there is no logical order in this film – just a series of often predictable scenes that are not always seamlessly tied together, but are redeemed by their symbolic Pavlovian meaning. Without superfluous explanations and built around

*the conditioned reflexes of viewers experienced in the genre, the movie uses canonical images to awaken hatred, desperation, or pity; tears may be shed. The result could be compared to surrealist collages. By cutting out and re-assembling common elements, the usual becomes unusual. But clearly, in cinema, every moment of poetry is involuntary [...]. A memorable, erotic sequence is that of the revolt – when every woman attacked by a sailor kisses him on the lips, rendering him docile and compliant. The captain, before being killed himself, murders Isabelle by whipping her (while she says: “I paid for your complicity with my body”), and then everything concludes with an orgy of black dancers, wine that splashes over the bare breasts of the young women in an indescribable jumble of bodies. Disgusted by this spectacle, the two lovers escape by boat, while the ship, abandoned by its crew, sinks. At the last moment, the cook and ex-curate recites the Lord's Prayer, the women cover their breasts, everyone kneels down, and death captures them in a state of grace. In this film – which I find amusing like many awful melodramas, almost Dadaist for their lack of narrative construction and directing precision – elements like religion, eroticism, women's magazines, and big sentiments are all piled on without any harmony. And love, radically different from eroticism, often gets its revenge: the unfortunate onlooker, albeit accustomed to telling the difference between the two, has to fill in the gaps himself. After seeing *La nave delle donne maledette* in a small neighborhood movie theater, I conducted an informal survey among the audience members. During the whole film, the young leading couple exchanged only one very chaste kiss, but every single audience member, without exception, had seen Da Silva and Consuelo going to bed together. Ado Kyrrou, *Amour – Erotisme & cinéma*, Losfeld, Paris 1967*



Anouk Aimée (fotografia di Mario Dondero)

NON SOLO FILM

Not Only Films

Jean Seberg (fotografia di Mario Dondero)

MARIO DONDERO E LA COMUNITÀ DEL CINEMA MARIO DONDERO AND THE FILM COMMUNITY

Figura tra le più originali ed eclettiche del fotogiornalismo contemporaneo, Mario Dondero, di origini genovesi, è un vero poeta del reportage. Da molti anni racconta la complessità della condizione umana: ritrae scrittori, artisti e intellettuali, immortala con orgoglio uomini e donne in terre di guerra o animati dall'impegno civile. E tra le sue fotografie non mancano momenti e testimonianze riferiti al mondo del cinema.

Dai suoi cassette emergono ritratti di attori e cineasti, momenti di pausa sui set, interpretazioni personali della 'foto di scena'. Dondero si trova sui set cinematografici soprattutto perché amico di registi e sceneggiatori, spinto da affetto e curiosità intellettuale; solo in pochi casi i suoi scatti sono frutto di brevi incursioni per conto di giornali. "Vedere nascere un film è come seguire la vita di una comunità provvisoria. C'è l'impegno che anima queste persone, c'è la paura di fallire, c'è molta passione".

La stagione romana, ai tempi della *dolce vita* e degli incontri alla trattoria di Cesaretto o al Caffè Rosati, e quella parigina, altro cinema e altre atmosfere, si rivelano per lui occasioni importanti. È amico di Ermanno Olmi ed Eriprando Visconti a Milano, di Rodolfo Sonogo ai tempi di *Una vita difficile*, del fotografo di scena Angelo Novi. Tra fine anni Cinquanta e primi Sessanta documenta i set di *Les Aventures de Till l'Espiegle* di Joris Ivens e Gérard Philipe, di *Il buco* di Jacques Becker, di *La viaccia* di Mauro Bolognini, *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci e *Le soldatesse* di Valerio Zurlini, di *La ricotta* e *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini. Per il reportage *Blacklist*, sulla lista nera dei registi di sinistra ("per gli americani degli efferati comunisti"), fotografa tra gli altri Dalton Trumbo e Sam Wanamaker, attore nel film *Cristo fra i muratori* di Edward Dmytryk.

Sono set diversi, molto diversi i registi e la loro pratica di cinema. Le immagini di Dondero mantengono sempre un saldo filo conduttore: con sguardo discreto e *galante*, il fotografo coglie l'intimità di uomini e donne del cinema senza mai violarne vita privata e sentimenti, con lo stesso approccio con cui fotografa il mondo degli intellettuali o il quotidiano di medici o contadini. La sua vocazione è quella di arricchire la memoria collettiva, e allo stesso tempo un bagaglio di ricordi personali che poi generosamente ama condividere.

Nelle sue fotografie non si manifesta la velocità superficiale di chi vuole cogliere l'attimo fuggente, ma la voglia di una rappresentazione più profonda. Mario Dondero si pone all'ascolto delle storie dei personaggi che vuole ritrarre, solo dopo *ferma* il soggetto attraverso l'obiettivo. Il suo celebre ritratto di Jean Seberg, come quelli di Agnès Varda o di Pier Paolo Pasolini, oppure Gassman sulla scena alle prese con *Amleto*, Giuseppe Bertolucci assorto al montaggio, Anouk Aimée in un momento di quotidianità, Visconti nel camerino della Callas – non sono semplici atti contemplativi, ma la ricerca di una comunanza di sentimenti e di idee.

Le storie delle comunità del cinema sono racconti intimi, storie ordinarie in cui non esistono divi e in cui è totalmente assente l'idea di film come 'prodotto'. Il film, come la foto e la poesia, è probabilmente per Mario Dondero soprattutto il modo di liberare un pensiero e lasciarlo andare in direzione dell'altro.

Rosaria Gioia

As one of the most original and eclectic figures of contemporary photojournalism, Mario Dondero, from Genoa, is a true poet of reportage photography. For years Dondero has depicted the complexity of the human condition: he takes portraits of writers, artists, and intellectuals, immortalizes men and women in war zones or committed to civic and political causes. The world of cinema too has found a place among his subjects.

His portfolio contains portraits of actors, filmmakers, breaks on the set, personal interpretations of stills photography. Dondero ended up on film sets mostly because of his friendships with directors and screenwriters, driven by affection and intellectual curiosity; only occasionally he was at work for a newspaper. "To see a film come to life is like following the life of a temporary community. There's a commitment that drives these people, the fear of failing, and a lot of passion".

His time in Rome, at the time of La dolce vita and nights at Cesaretto's restaurant or at Caffè Rosati, and in Paris, a different film epoch and atmosphere, proved to be important experiences for him. He befriended Ermanno Olmi and Eriprando Visconti in Milan, Rodolfo Sonogo during Una vita difficile (A Difficult Life), the stills photographer Angelo Novi. Between the late Fifties and the early Sixties he photographed the sets of Les Aventures de Till l'Espiegle by Joris Ivens and Gérard Philipe, Le Trou (The Hole) by Jacques Becker, La viaccia by Mauro Bolognini, Prima della rivoluzione (Before the Revolution) by Bernardo Bertolucci, Le soldatesse by Valerio Zurlini, and La ricotta and Comizi d'amore (Love Meetings) by Pier Paolo Pasolini. For his reportage Blacklist on left-wing directors ("for Americans brutal communists"), Dondero photographed Dalton Trumbo and Sam Wanamaker, star of Give Us This Day by Edward Dmytryk.

Different sets, very different directors with their own way of making film. Dondero's images, however, do have a common thread: with his discreet and gallant eye, the photographer captures the innermost side of men and women who work in film without ever violating their private life and feelings, the same approach he uses when shooting the world of intellectuals or the everyday life of doctors or farmers. His mission is to enrich collective memory as well as his own trove of personal memories, which he generously shares.

His pictures do not express the superficial speed of someone who wants to capture a fleeting moment but rather a desire for a more profound depiction. Mario Dondero listens to the stories of the people he photographs, and only then does he stop the subject with his lens. His famous portrait of Jean Seberg, Agnès Varda, Pier Paolo Pasolini, or Gassman on the set of Hamlet, Giuseppe Bertolucci absorbed in editing, Anouk Aimée in a quotidian moment, Visconti in Callas' dressing room – these are not mere acts of contemplation but the search for shared feelings and ideas.

The stories of the film community are intimate tales, ordinary stories with stars and in which the idea of film as a 'product' does not exist. Film, like photography and poetry, is perhaps for Mario Dondero above all a way of freeing one's mind and letting it go in the direction of the other.

Rosaria Gioia

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - IX EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 9TH EDITION

Il Premio intende dare visibilità ai DVD e Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano DVD e Blu-Ray pubblicati tra il 26 aprile 2010 e il 6 aprile 2011, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1981, rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi sono suddivisi in quattro categorie: Miglior DVD o Blu-Ray 2010/2011, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un film dimenticato, Miglior Collana/Cofanetto.

The award aims to give visibility to quality home entertainment DVD and Blu-Ray from around the world. The competition is open to DVDs and Blu-Ray released between April 26 2010 and April 6 2011 of important films made prior to 1981 and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into four categories: Best DVD or Blu-Ray 2010/2011, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli, è collaboratore di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema* Einaudi, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'associazione Cinemazero e curatore di volumi su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio. È inoltre consulente del Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero, and he has published studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio. He also works as a consultant for The Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on asiatic cinema.

Alexander Horwath

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum a Vienna. È autore del volume *Josef von Sternberg: The Case of Lena Smith*, il film scomparso del regista tedesco, e di pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca e su autori come Michael Haneke.

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum in Vienna. Among his publications Josef von Sternberg: The Case of Lena Smith, the lost film of the german director and books on New Hollywood Cinema of the 1960s/70s, Austrian avant-garde film and directors like Michael Haneke.

Mark McElhatten

Curatore indipendente di programmazioni film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival. Curatore della serie *The Walking Picture Palace* e collaboratore di vari festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde. Curator of the ongoing touring series The Walking Picture Palace. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.

Paolo Mereghetti

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli del "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Italian film critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore free-lance e blogger sul sito *jonathan-rosenbaum.com*. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Ha inoltre programmato una serie di commedie, *The Unquiet American*, per l'Austrian Film Archives e per la Viennale.

He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at jonathanrosenbaum.com. His most recent books include Essential Cinema and Discovering Orson Welles, and he has programmed a series of comedies, The Unquiet American for the Austrian Film Archives and the Viennale.

Peter von Bagh

Storico e critico cinematografico, è autore di oltre venti volumi, tra cui *The History of World Cinema*. Produttore radiotelevisivo, editore, regista,

sceneggiatore e caporedattore dal 1971 della rivista "Filmihullu", dal 1970 al 1985 è stato direttore del Finnish Film Archive, professore di storia del cinema all'Università di Helsinki ed è attualmente direttore e cofondatore del Midnight Sun Film Festival. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

Film historian, author of more than twenty books, including The History of World Cinema. Television and radio producer, book publisher, film director, scriptwriter, editor-in-chief (since 1971) of the "Filmihullu" magazine, curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive, professor of film history in The Helsinki University of Arts, artistic director and co-founder of The Midnight Sun Film Festival. Since 2001 he's the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

I CANDIDATI / THE CANDIDATES

ALL'ARMI SIAM FASCISTI (Italia/1961-62)

di Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Lino Micciché. Gruppo editoriale Minerva – RaroVideo (DVD)

BEAT FILMS (USA/1953-1959)

di Christopher MacLaine. Re:Voi (DVD)

IL CINECLUB GORIZIA 1953 - 1963

a cura di Martina Pizzamiglio. Palazzo del cinema / Hi&A film (DVD)

THE COMPLETE HUMPHREY JENNINGS VOLUME TWO: FIRES WERE STARTED (GB/1941-1943)

British Film Institute (Blu-Ray)

THE COMPLETE JEAN VIGO

(À propos de Nice, Taris, Zéro de conduite, L'Atalante, Francia/1930-1934) The Criterion Collection (Blu-Ray)

IL CONFORMISTA (Italia-Francia-Germania/1970)

di Bernardo Bertolucci. Gruppo editoriale Minerva – RaroVideo (Blu-Ray)

DEEP END (Germania Ovest/USA)

di Jerzy Skolimowski. Carlotta Films (Blu-Ray)

THE DEVILS (GB/1971) di Ken Russell

British Film Institute (DVD)

DIE WÜRGHAND

(*The Strangling Hand*, Austria/1920) di Cornelius Hintner
FilmArchiv Austria (DVD)

THE EROTIC FILMS OF PETER DE ROME

(USA/1969-1972). British Film Institute (DVD)

FRIEDRICH II. UND DER FILM (1910-1962)

Absolut Medien GmbH – Filmmuseums (DVD)

GODZILLA (Giappone/1954) di Ishiro Honda

The Criterion Collection (Blu-Ray)

HAMLET & DIE FILMPRIMADONNA

(Germania/1920-21) di Franziska Schonger
Edition Filmmuseum (DVD)

HERE'S A HEALTH TO THE BARLEY MOW

(GB/1912-2002). British Film Institute (DVD)

A HOLLIS FRAMPTON ODYSSEY

The Criterion Collection (Blu-Ray)

A HOMETOWN IN HEART (Corea/1949)

di Yong-kyu Yun. Korean Film Archive (DVD)

ISLAND OF LOST SOULS (USA/1932)

di Erle C. Kenton. The Criterion Collection (DVD)

LANDSCAPE OF POSTWAR PERIOD (*The Widow, The Flower in Hell, The Money, A Drifting Story*, Corea del sud/1955-60) di Nam-ok Park, Sang-ok Shin, So-dong Kim, Young-soon Kwon - Korean Film Archive (DVD)

MANDALA FILMS (USA/1966-68) di Paul Sharits
Re:Vair (DVD)

MARKETA LAZAROVÁ (Cecoslovacchia/1967)
di František Vlácil. Národní filmový archiv (Blu-Ray)

MOSES UND ARON (Germania/1974)

di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
New Yorker Films (DVD)

THE O'KALEM COLLECTION 1910-1915

(USA-Irlanda) di Sidney Olcott
Irish Film Institute – BIFF productions (DVD)

OUTSKIRTS (Urss/1932) di Boris Barnet

Ruscico Russian Cinema Council (DVD)

PEOPLE ON SUNDAY (Germania/1930)

di Robert Siodmak ed Edgar G. Ulmer
The Criterion Collection (Blu-Ray)

PETER PEWAS FILME 1932-67

CineGraph & Bundesarchiv – Filmarchiv (DVD)

POLA NEGRI: THE ICONIC COLLECTION "THE EARLY FILMS"

(Polonia-Germania/1918-1921)
Bright Shining City Productions (DVD)

PROVOKING REALITY: DIE "OBERHAUSENER"

Edition Filmmuseum München (DVD)

PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD (USA/1970)

di Jerry Schatzberg. Carlotta Films (Blu-Ray)

THE RIVER (USA/1951) di Jean Renoir

Carlotta Films (Blu-Ray)

SCREENING THE POOR (1889-1914)

Edition Filmmuseum (DVD)

THE STORY OF G.I. JOE (USA/1945)

di William A. Wellman. Wild Side Video (DVD)

TREASURES 5: THE WEST, 1898-1938

National Film Preservation Foundation (DVD)

VIVA L'ITALIA! (Italia/1961)

di Roberto Rossellini. Medusa Film (DVD)

WORLD CINEMA FOUNDATION BOXSET

Carlotta Films (DVD)

EUROPA CINEMAS

Le sale cinematografiche negli anni della transizione economica e digitale: nuove realtà e opportunità

Cinemas Facing Economic and Digital Transition: New Realities And Opportunities

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European cinema exhibitors*

Sabato 23 giugno – Mercoledì 27 giugno / *Saturday, June 23rd – Wednesday, June 27th*
Sala Cervi, via Riva di Reno 72

Condotta da / *Led by* **Ian Christie**, con / *with* **Madeleine Probst** (Watershed Media Centre)
in collaborazione con / *in collaboration with* **Mathias Holtz** (Folkets Hus och Parker), **Maciek Jakubczyk** (New Horizons Association)

A cura di / *Organized by*

Fatima Djoumer (Europa Cinemas), **Elisa Giovannelli** (Schermi e Lavagne – Cineteca di Bologna)

Può il cinema fare la differenza nel mondo reale? È una domanda su cui vale la pena riflettere nella difficile situazione che molti paesi europei stanno vivendo. In tempo di crisi il cinema ha spesso dimostrato di essere una gradita via di fuga dalla dura realtà. Il numero di spettatori registrò un primo picco durante la Prima guerra mondiale e in molti paesi toccò i massimi livelli durante e subito dopo la Seconda guerra mondiale. Negli anni tra i due conflitti, durante la Depressione che seguì al crollo di Wall Street nel 1929, il cinema contribuì in maniera rilevante a risollevare il morale e persino a creare un clima di ottimismo attorno al New Deal di Roosevelt. Va inoltre ricordato che fu la prima rivoluzione tecnologica del cinema – il sonoro, temuto da molti puristi di allora – ad attrarre tanti spettatori. Gli esempi del passato ci incoraggiano a pensare che il cinema possa svolgere un ruolo rilevante nel difficile periodo di transizione che l'Europa sta vivendo. Un tema importante del seminario di Europa Cinemas sarà 'l'adattamento alle nuove realtà'. Se i cinema che offrono una programmazione di qualità non possono più

contare sui sussidi che li avevano aiutati a sopravvivere in passato, dove trovare nuovi partner, magari nel settore privato? A quali imprese e istituzioni possono ispirarsi per elaborare nuovi progetti e nuove identità? Le sale europee non devono restare immobili, soprattutto di fronte alla sfida rappresentata dalla rivoluzione digitale. Molte sale indipendenti non solo devono urgentemente trovare finanziamenti per non restare indietro mentre il cinema mainstream compiono la transizione verso il digitale, ma devono anche competere con la straordinaria attrattiva dei film forniti con altri mezzi, su DVD o sempre più spesso online. Ma ancora una volta non mancano i motivi per essere ottimisti: recenti studi indicano che chi effettua il download di molti film ama anche vederli al cinema: anzi, oggi i veri cinefili sono proprio gli utenti che utilizzano appieno tutti i media a disposizione per soddisfare la loro fame di film. Questa 'nuova cinefilia' ci insegna molte cose: è questa, ad esempio, che spinge gli editori specializzati di DVD a proporre film insoliti e poco noti creando 'fedeltà alla marca' con nuove forme di promozione.

Lo scopo fondamentale di Europa Cinemas è sostenere e ampliare il circuito delle sale che propongono film europei in nome della diversità culturale. E in un momento in cui i sussidi si riducono in tutta Europa, non è mai stato così importante aiutare i cinema a restare attivi e aperti a una gamma di film più ampia rispetto a quella offerta dai loro concorrenti, concentrati sulla massimizzazione degli incassi dei blockbuster. A Bologna, nell'ambito di un Festival dedicato alla riscoperta del cinema perduto o dimenticato, ci concentriamo sulla fondamentale questione del pubblico giovane. Sappiamo che l'età media degli spettatori del cinema specializzato o 'd'autore' è ovunque sempre più alta; e sappiamo anche che gli spettatori più giovani subiscono le lusinghe dell'intrattenimento mainstream. I film europei caratterizzati da un'identità 'nazionale' possono certamente essere mainstream – il successo di *Il discorso del Re* ne è un recente notevole esempio – ma spesso sembrano marginali e necessitano di forme di promozione più ingegnose.

I *social media* mettono a disposizione strumenti utili a dare visibilità alla cultura cinematografica 'indipendente': ma vengono sfruttati appieno? Il cinema, che un tempo era a sua volta un 'nuovo medium', è oggi uno dei mezzi di comunicazione di massa più vecchi tra quelli ancora dotati di una grande platea globale. Mentre spesso si osserva che questa platea continua a crescere, è anche vero che solo una piccola parte di essa si reca al cinema. Nel seminario di Bologna ci basiamo su casi riusciti di programmazione, di uso dei media e di autopromozione per aiutare i membri del nostro circuito a trasformare le sfide attuali in nuove opportunità, come dicono nei corsi di economia. I gestori di sale cinematografiche devono sfogare la propria creatività!

Approfittiamo inoltre di una ricorrenza per riflettere sui cambiamenti del cinema: il 2012 segna il 60° anniversario di "Sight and Sound", che ogni dieci anni ha chiesto ai critici cinematografici di tutto il mondo di compilare una lista dei dieci migliori film di tutti i tempi. Nel 1952 era senz'altro più facile, perché i film da ricordare erano molti di meno e si faceva esclusivo affidamento sulla memoria. Oggi, quando i critici, i docenti, gli esercenti e i registi stilano le loro clas-

sifiche, la scelta è molto più vasta, e le modalità di accesso ai film del passato si moltiplicano. Nel 2012 il 'canone' dei film migliori resterà stabile come ha fatto per più di trent'anni? O assisteremo a una frammentazione del gusto, provocata dalla varietà e dalla quantità dei film oggi disponibili?

Ian Christie

Direttore del seminario e
Presidente Europa Cinemas

Can cinema make a difference in the real world? This is a question worth pondering amid the continuing problems that many European countries face. In the past, at times of crisis, cinema has often proved to be a welcome escape from harsh realities faced by its audiences. Attendance first peaked during the First World War, and rose to its highest levels ever in many countries during and just after the Second World War. In between, during the Depression that followed the 1929 Wall Street crash, films played an important part in raising public morale – even helping to create a climate of optimism around Roosevelt's New Deal. And we should also remember that it was the novelty of cinema's first technological revolution – 'the Talkies', which had been feared by some cinema purists – that clearly appealed to many audiences.

These examples from history might encourage us to think that cinemagoing has a part to play in a Europe that is undergoing stressful economic transition. And an important theme of the 2012 Europa Cinemas Bologna Workshop will be 'adjusting to new realities'. If cinemas that show diverse programmes cannot count on the subsidies that have helped them survive in the past, where can they find new partners, potentially in the private sector? What businesses and institutions can they learn from to develop new business plans and identities?

Standing still is not an option for Europe's cinemas, as they are faced by another challenge: the continuing digital media revolution. Not only do many independent cinemas urgently need to find funding for digital projection, to avoid being left behind as mainstream cinema 'goes digital'. But they need to compete with the powerful appeal of film delivered by other means, whether on DVD or, increasingly,

online. Again, there are reasons to be optimistic. Recent studies of film consumption indicate that those who download films extensively also enjoy seeing them in cinemas – in fact these are perhaps the true film enthusiasts of today, making full use of all media to satisfy their appetite for film. And there are undoubtedly lessons to learn from this 'new cinephilia' – for instance, how specialist DVD publishers promote films that may be unfamiliar to their customers by building 'brand allegiance' with novel forms of promotion.

*The core purpose of Europa Cinemas is to support and extend the range of cinemas that show European films as part of their commitment to cultural diversity. And at a time when production subsidies are under pressure across Europe, it has never been more important to help cinemas remain viable and open to showing a wider range of films than their competitors, who are focused on maximising revenues for blockbusters. Our focus in Bologna, within a festival that is committed to rediscovering lost or forgotten cinema, is on the vital issue of the youth audience. We know that the average age of specialised or 'art' cinema audiences everywhere is relatively high, and rising; and we know there are many pressures on young consumers to attract them to mainstream entertainment. European films that have a 'national' identity can certainly be mainstream – the wide success of *The King's Speech* is a striking recent example – but often they will seem more marginal, and in need of imaginative marketing*

The tools to build audiences for 'indie' culture are readily available, thanks to social media, but are these being fully used by Europe's cinemas? Once a new medium itself, cinema is now one of the oldest media that still has a major global audience. And while it is often noted that the overall audience for film continues to grow, only a small fraction of this goes to the cinema. In the Bologna workshop, we draw on case studies of successful programming, media use and venue branding to help our network participants turn today's challenges into – as they say in business schools – opportunities. Exhibitors need to unleash their creativity!

We also take the opportunity to reflect on how cinema or 'film' is changing, especially since 2012 marks the 60th anniversary

sary of the ten-yearly "Sight and Sound" worldwide poll of critics to choose the ten best films of all time. In 1952, this was certainly easier, with far fewer films to recall, and only memory to rely on. Now, as critics, teachers, exhibitors and film-makers around the world name their personal Top Tens, the options are vast, and the ways of accessing cinema's past are multiplying. Will the canon of great

est films remain relatively stable, as it has for over thirty years, when the poll results are announced later in 2012? Or will we see a splintering of taste, promoted by the sheer variety and quantity of film now available to us?

Ian Christie
Workshop Director and
President, Europa Cinemas

Un ringraziamento a / Thanks to
Claude-Eric Poiroux, Lucas Varone, Emilie Boucheteil (Europa Cinemas), Martina Angeli, Elisabetta Rastelli



FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL / FIAF SUMMER SCHOOL 2012

Non esiste altro modo per imparare l'arte del restauratore cinematografico che attraverso la pratica, perché nessun corso universitario è in grado di offrire una formazione simile. Per questo motivo dal 2007 la Cineteca di Bologna – in collaborazione con FIAF, ACE e UE MEDIA Plus Programme – promuove e ospita la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio altamente specializzato, L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre vent'anni.

Il principale obiettivo del progetto è la condivisione con i partecipanti selezionati dell'esperienza di professionisti ed esperti del settore provenienti da tutto il mondo, nonché dello staff del laboratorio e della Cineteca.

Nella fase di tirocinio formativo i partecipanti avranno l'occasione di prendere parte al lavoro quotidiano di un laboratorio altamente specializzato, in tutti i settori e in tutti i passaggi del processo di restauro.

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2012 si rivolge agli archivisti, allo staff degli archivi FIAF e agli studenti. Lo scopo è incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per le generazioni presenti e per quelle future, e

per gli archivi di tutto il mondo. Il corso teorico si terrà nelle sale della Cineteca di Bologna e presso la biblioteca Renzo Renzi, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata.

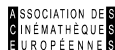
There is no way to learn the craft of a film restorer other than by apprenticeship, as no class at university level would reach this goal. As a matter of fact, since 2007 Cineteca di Bologna – in collaboration with FIAF, ACE and UE MEDIA Plus Programme – has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening its highly specialized state-of-the-art laboratory, L'Immagine Ritrovata, which has been working in the film restoration industry for over twenty years.

The main purpose of this project is having selected participants experience hands-on the work of actual restoration professionals. They will also meet restoration experts from all over the world, as well as the laboratory and Cineteca di Bologna staff.

The training is conceived for an international target group, and will be taught by an international panel of the best experts from different countries. The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2012 is conceived both for archi-

vists and staff working at FIAF archives, and students. The aim is to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and world film archives. Lectures and screenings will take place at Cineteca di Bologna's movie theatres and library, while the film restoration training will be run at the laboratory L'Immagine Ritrovata.

- Corso teorico online sul restauro cinematografico: distance learning, 9 maggio - 20 giugno (ogni mercoledì)
- Lezioni teoriche e partecipazione al festival Il Cinema Ritrovato: Bologna, 23-30 giugno
- Tirocinio presso il laboratorio di restauro: Bologna, 2-13 luglio
- Film restoration online theory course: distance learning, May 9th to June 20th (on Wednesdays)
- Theory lectures and Il Cinema Ritrovato film festival: Bologna, June 23rd through June 30th
- Restoration practice classes: Bologna, July 2nd through July 13th



Lo store online della Cineteca di Bologna

The online store of Cineteca di Bologna

A cura di / *Curated by* **Elena Correrà, Rosaria Gioia, Andrea Meneghelli, Sara Rognoni**

Cinestore è la vetrina dei documenti che la Cineteca di Bologna, grazie alla Fondazione del Monte, mette a disposizione di chiunque ami il cinema. I film più rari, preziosi e a lungo invisibili sono consultabili in streaming e possono essere acquistati per nuovi progetti editoriali e cinematografici.

Le fotografie di cinema e quelle di Bologna possono essere acquistate online, sia in formato digitale sia su supporto cartaceo per un uso privato e personale.

I file sono scaricabili nel formato e nella risoluzione necessari. Sono disponibili oltre duecento film realizzati dall'inizio del Novecento fino agli anni Ottanta, una selezione di opere esemplificative del ricchissimo ventaglio di temi, epoche, figure e avvenimenti catturati dal documentario italiano, piccoli gioielli del cinema d'animazione, filmati amatoriali che hanno saputo catturare alcuni eventi che hanno segnato il secolo scorso, brevi fiction, incursioni nel cinema sperimentale, prove d'autore da riscoprire. La sezione fotografica propone al momento più di 7600 immagini provenienti dal no-

stro archivio: dalla sezione Bologna fotografie a partire dalla seconda metà dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del Novecento e, dalla sezione Cinema, testimonianze del cinema muto e scatti di due importanti fotografi, Angelo Novi e Roberto Villa. Il primo ha lavorato con grandi registi italiani come Leone, Bertolucci, Pasolini, il secondo, ha affiancato Pasolini sul set di *Il fiore delle Mille e una notte*. Il catalogo viene aggiornato costantemente e sulla home page sono segnalati le novità, i percorsi consigliati e i documenti più rari ed esclusivi. Attraverso la piattaforma Cinestore si possono anche acquistare le tessere Amici e Sostenitori della Cineteca, i gadget e tutti i volumi e i dvd delle Edizioni Cineteca di Bologna. In occasione del Cinema Ritrovato 2012, Cinestore darà ampio risalto alle fotografie del muto del Fondo Vittorio Martinelli e alle preziose immagini bolognesi di Aldo Ferrari, fotoreporter fra il 1950 e il 1960.

Cinestore showcases the most beautiful items the Cineteca di Bologna, thanks to Fondazione del Monte, has to offer cinema lovers. Rare and valued films that had long been inaccessible to most are now visible via streaming and can be purchased for new editorial and cinematographic projects.

Pictures of films and Bologna can be purchased online, both in digital format and in print for personal use. The files are downloadable in different formats and sizes. Over

200 films produced from 1900 to the 1980s are available, a selection of works illustrative of the rich range of themes, epochs, characters, and events captured by Italian documentaries, small jewels of animation, amateur movies that stole images of the most important events of the last century, fictional shorts, forays into experimental film, and directorial trial works to be rediscovered.

*The photography section currently offers over 7600 images from our archive: the Bologna section contains images dating from the second half of the 1800s to the 1980s, and the film section includes shots from silent films and from two important photographers, Angelo Novi and Roberto Villa. The former worked with great Italian directors such as Leone, Bertolucci, and Pasolini, while the latter worked with Pasolini on the set of *Il fiore delle Mille e una notte*. The catalog is constantly updated, and the homepage lists new items, suggestions, and the rarest and most exclusive items. Through Cinestore it is also possible to purchase Amici and Sostenitori della Cineteca membership cards, gadgets in addition to all the volumes and DVDs of Edizioni Cineteca di Bologna. For *Il Cinema Ritrovato 2012*, Cinestore highlights the photographs of silent films belonging to the Vittorio Martinelli Collection but also the invaluable images of Bologna by Aldo Ferrari, photojournalist between 1950 and 1960.*

CINEMA DI CARTA / FILM ON PAPER

Nelle diverse sale del Festival, la Cineteca di Bologna presenta una selezione di manifesti originali di alcuni film in programma. La Cineteca di Bologna ha acquisito recentemente la ricchissima collezione di Maurizio Baroni: circa 25.000 affissi cinematografici relativi a film italiani e stranieri realizzati tra il 1945 e il 2000. In mostra alcuni pezzi pregiati: il manifesto di *Lawrence d'Arabia* disegnato da Angelo Cesselon, l'edizione italiana dell'affiche di

Lola, firmata da Sandro Symeoni e quella di *Bonjour Tristesse* creato da Ercole Brini. Grandi disegnatori che si sono cimentati in uno dei mestieri più affascinanti e ormai dimenticati dell'industria cinematografica.

Cineteca di Bologna is presenting at Festival theaters a selection of original posters of some of the featured films. The archive recently expanded with the extensive collection of Maurizio Baroni, which com-

*prises about 25,000 posters of Italian and foreign films produced between 1945 and 2000. Some masterpieces will be on display, such as the poster of *Lawrence of Arabia* designed by Angelo Cesselon, the Italian edition of the poster of *Lola* by Sandro Symeoni and *Bonjour Tristesse* by Ercole Brini. Great illustrators who chose one of the most fascinating and nearly forgotten jobs in the film industry.*



L'Europa ama i festival europei

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea.

Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne ogni anno quasi cento in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la loro ricca e variegata programmazione di film europei, opportunità di scambio e incontro per i professionisti e il pubblico, le loro attività a sostegno di giovani professionisti, le loro iniziative educative e l'importanza attribuita al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2011, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 40.000 opere europee per quasi 3 milioni di amanti del cinema.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 26^a edizione di Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri a tutti gli ospiti del festival per un evento stimolante e tutto da scoprire.

Unione Europea
MEDIA PROGRAMME
<http://ec.europa.eu/media>

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the circulation of films outside their own borders and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing every year almost one hundred of them across Europe.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2011, the festivals supported by the MEDIA Programme have programmed more than 40.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 26th edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME
<http://ec.europa.eu/media>

INDICE DEI FILM / *FILM INDEX*

- After the Verdict, 242
 Agnese, 55
 Ain't She Sweet, 172
 Alice au pays romand, 144
 Allarme per Venere, 143
 Alluvione, 63
 Am Elterngab, 169
 Am meer, 169
 Anarchist's Wife, The, 26
 Andere, Der, 33
 Animali, Gli, 55
 Anna Maria, 34
 Antimiracolo, L', 62
 Antonio Ligabue, pittore, 55
 Appena ieri, 58
 Arriva la mamma, 144
 Asi cantaba Carlos Gardel, 81
 Bambini, 55
 Band of Angels, 195
 Bar di Gigi, Il, 57
 Barcelone – Principale ville de la Catalogne, 20
 Baveno, 23
 Bébé juge, 28
 Bellezza femminile, 143
 Bien-aimée, La, 30
 Big Knife, The, 258
 Big Trail, The, 185
 Bijobu Sakyo, 91
 Bitter Sweet Stories – Talking about Black Roots, 69
 Black Roots, 69
 Blot, The, 234
 Boireau en mission scientifique, 24
 Bologna monumentale, 35
 Bonds of Music, 21
 Bonjour Tristesse, 134
 Bouquets de fleurs dans un vase, 131
 Bride's Awakening, The, 132
 Briglia sul collo, La, 61
 Cage, The, 118
 Camionisti, 63
 Campari – Aperitif ~ Campari bitter – I castelli d'Italia: Venice, 144
 Campari – Aperitif ~ Campari bitter – Steden: Madrid, 144
 Cane al giorno, Un, 58
 Canta delle marane, La, 61
 Casa delle vedove, La, 56
 [Casting Ella Maillart], 200
 Celluloid Man – A Film on P.K. Nair, 74
 Chalice of Sorrow, The, 132
 Chapter in Her Life, A, 233
 Chartres, 200
 Chasseurs d'ivoire, Les, 24
 Cheveux et Chichis, 131
 Chushingura, 84
 Ciel est à vous, Le, 210
 Cikáni, 128
 Ciné-gazette, 31
 Cinema perdu n. 38: Bits & Pieces I, 170
 Cinema perdu n. 39: Bits & Pieces II, 170
 Città di Rimini, La, 35
 [Collezione di moda], 131
 Come Softly to Me, 168
 Come una sorella, 34
 Constant Nymph, The, 240
 Culto delle pietre, Il, 59
 Da Bologna a Stalino. Documentario sul viaggio del convoglio n° 1, 123
 Dai Chushingura, 93
 Dans le golfe de Salerne, 35
 David Golder, 43
 Deauville – La Plage, 130
 Dentellière, La, 130
 Dernier verre, Le, 66
 Désespérée, 20
 Discovery of America – Campari, The, 144
 Disinganno di Pierrot, Il, 167
 Distant Drums, 194
 Documenteur, 114
 Drink to Me Only with Thine Eyes, 172
 Dumb Girl of Portici, The, 236
 Easy Street, 254
 Eclisse parziale di sole del 17 aprile 1912, 34
 Emil! Babylied, 169
 En croisière, 133
 Environs de Paris, Les – Promenade en Marne un jour d'été, 30
 Eruzione dell'Etna, L', 174
 [Essais au bord de la mer], 200
 Étrange monsieur Victor, L', 203
 Extraction de mineral de fer dans l'Oural, 28
 Fabrication des charrettes sicilienne, 36
 Face, 116
 Farewell Message of Mr Levine and Captain Hinchcliffe – Just Before Their Departure and their Return Flight to America, 172
 Fatalité, 129
 Faun, 171
 Ferriera abbandonata, La, 58
 Festa nella casa delle caramelle, 143
 Fête prisonnière, La, 66
 Fièvre de l'or, La, 28
 Film, 116
 Film Trichrome, 131
 Fine Feathers, 229
 First Born, The, 241
 Floraisons, Les, 23
 Fresh Milk Comes From Cows, 172
 Frieze-Greene Biocolor – Poster on Hoarding, 131
 Frieze-Greene Biocolor – Test, 131
 From Death To Life, 226
 Fujiwara Yoshie No Furusato, 88
 Gabriel Over The White House, 51
 Gardiens de phare, 201
 Gemma di Sant'Eremo, 119
 Gontran engendre une sombre postérité, 24
 Gosudarstvennyj Činovnik, 216
 Grado e la laguna di Aquileja, 35
 Grande Illusion, La, 109
 Grazia e numeri, 59
 Gueule d'amour, 205
 Hand Bag, The, 26
 Hantise, La, 31
 Hard To Handle, 45
 He's Got the Power, 168
 Homard, Le, 130
 Hommes de la baleine, Les, 65
 Hototogisu Yori Namiko, 94
 How a Mosquito Operates, 26
 How He Papered the Room, 26
 Hypnotising the Hypnotist, 23
 Hypocrites, 228
 I Do Like to Be Where the Girls Are, 172
 I've Never Seen a Straight Banana, 172
 Idiot, 223
 Idle Wives, 226
 Ignoti alla città, 60
 Immigrant, The, 254
 In den schweizer Alpen, 133
 In pasto ai leoni, 38
 Inconnus de la Terre, Les, 65
 Inconvenienti della bellezza, Gli, 23
 Industria dei cappelli di paglia, L', 37
 Ivory Elephant Tusk Carving, 24
 J'aime pas le rock, 168
 Japanese Idyll, A, 229
 Jazz et la Java, Le, 168
 Jim will sich einen freien tag machen, 34
 Joachim Goëthal et le secret et de l'acier, 28
 Johan Strauss, 171
 Johnstown Flood, The, 133
 Joriku Dai-ippo, 95
 Jour le plus long, Le, 168
 Journée d'une Musulmane, 129
 Kagayaku Ai, 91
 Kalpana, 79
 Kindred of The Dust, 179
 King George the fifth's Durbar Held to Proclaim Him Emperor of India, 24
 Komédie Om Geld, 50
 Kubanskies kazaki, 220
 Kyojin Seifuku (Why Worry?), 85
 Lawrence of Arabia, 135
 Le Baux – Une Ville Morte En Province, 129
 Lea si diverte, 37
 Lewat Djarm Malam, 77
 Liebes männchen, folge mir, 169
 Life And Death Of Colonel Blimp, The, 140
 Lola, 112
 Lost By a Hair, 227
 Lost Illusions, 227
 Luciano (Via dei Cappellari), 57
 Lumière d'été, 208
 Lune de miel de Zigoto, 20
 Lyrisch nitraat, 170
 Maccheroni, I, 55
 Madalon, 172
 Madamu To Nyobo, 91
 Maestrine, 58
 Magia lucana, 59
 Maldone, 201
 Man's Castle, 44
 Mariage par téléphone, Un, 29
 Mario Ruspoli, Prince des baleines et autres raretés, 68
 Mary, 244
 Max Linder contre Nick Winter, 22
 Me and me Dad, 262
 Me And My Gal, 189
 Méduses de mer, Les, 29
 Meghe Dhaka Tara, 73
 Mein name ist Spiesecke, 127
 Milano cent'anni or sono - Campari, 144
 Militärische disziplin / Lustiges auf dem Kasernenhof, 169
 Milord l'arsouille, 29
 Miracle des fleurs, Le, 167
 Misérables, Les, 107
 Moglie di Claudio, La, 118
 Morte civile, La, 81
 Mottram Show, 31
 Murder!, 242
 Mystery of The Hindu Image, The, 178
 Nakayama Shichiri, 89
 Nascita di un culto, 59
 Nascita e morte nel meridione (S. Cataldo), 59
 Nathalie, 168
 Nave delle donne maledette, La, 267
 Nieuwe Gronden, 49
 Norman Mailer's Untitled, 117
 North Sea Fisheries And Rescue, 174
 Nove millimetri e mezzo: i film amatoriali di Alessandro Blasetti (1927-28), 122
 Nuova cameriera è troppo bella, La, 23
 Once Upon a Time in America, 103
 Onésime contre onésime, 33
 Orphelins de la plaine, 31
 Où ça où ça, 168
 Padre, 39
 Paludi, 58
 Panorama Star of the Congo Coppermine, 24
 Papà, 119
 Partijnyn billet, 216
 Pathé courant 178a, 31
 Patouillard a une femme qui veut suivre la mode, 31
 Pattes blanches, 213

People Vs. John Doe, The, 230
 Petrified Dog, The, 118
 Pétronille gagne le grand steeple, 129
 Pettersson & Bendel, 48
 Pianto delle zitelle, Il, 56
 Piccola arena Casartelli, 58
 Picture Idol, The, 26
 Pillars of Society, 179
 Più che la morte, 38
 Pizzi di Venezia, I, 130
 Plus beau jardin de Paris, Le – Le Jardin du Luxembourg, 30
 Point Blank, 261
 Polidor al club della morte, 38
 Polidor vuole suicidarsi, 38
 Polizia moderna, La, 20
 Portatrici di pietre, 63
 Potted Psalm, The, 117
 Pranzo nella jungla, 144
 Prix de beauté, 166
 Procédé versicolor, 131
 Pursued, 192
 Quando quando, 168
 Red Dance, The, 183
 Regard sur la folie, 66
 Regeneration, 178
 Remorques, 206
 Ribalta, La, 23
 Richiamo, Il, 127
 Rigadin Napoléon, 20
 Rink, The, 253
 Ritratto di Pina (Via della Basilica), 57
 Riunione in famiglia, 143
 Rock of Ages, 26
 Romana, La, 111
 Rosary, The, 21
 Rotaie, 42
 Sacré Josh, 168
 Sailor's Luck, 191
 Samson and Delilah, 266
 Satana [frammento], 38
 Saving the Family Name, 233
 Scandal Mongers, 230
 Scandalo in casa Polidor, Uno, 23
 Schutzmannlied, 169
 Segreto dell'aviatore, Il, 34
 Seifenblasen, 42
 Seiyukai Sosai Tanaka Giichi-shi Enzetsu, 87
 Sekretar' Rajkoma, 218
 Sensation Seekers, 235
 Shoes, 232
 6 juin à l'aube, Le, 211
 Skazanie o zemle sibirskoj, 220
 Solleone, 63
 Sommergeibili nel Mediterraneo, 36
 Sonnenstrahl, 46
 South Bank Show: Michael Powell, The, 141
 Stella marina, 36
 Stellungslose photograph, Der, 33
 Stendali (suonano ancora), 61
 Sunshine Molly, 227
 Sur le Bosphore, 129
 Suspense, 227
 Svinarka i Pastuch, 215
 Syncopated Melodies – Barcelona, 171
 Tais-toi, petite folle, 168
 Tartans of Scottish Clans, 131
 Teatro minimo, 63
 Telstar, 168
 Tess, 137
 Tête d'un homme, La, 247
 Thé: culture, récolte, préparation industrielle, Le, 131
 Thief of Bagdad, The, 180
 Tokyo no onna, 97
 Tommaso, 61
 Trädgårdenmästaren, 39
 Tre canne un soldo, 63
 Tre tempi di cinema astratto, 62
 Trip through Movieland, A, 133
 Tsukigata Hanpeita, 86
 Twilight's Last Gleaming, 258
 Types Macédoniens, 133
 Unsteaycam, The, 123
 Unwilling Bigamist, The, 23
 V šest' časov večera posle vojny, 219
 V. & V., 61
 Vainqueurs et vaincus, 21
 Válka válce, 21
 Valse apache, 29
 Velvet Underground In Boston, The, 116
 Venetian Glass Ware, 131
 Vers marins, Les, 129
 Via dei Cessati Spiriti, 56
 Viaggio in Italia, 250
 Vive la baleine, 67
 Walk on by, 168
 Was he a German Spy?, 31
 What Price Glory, 182
 When Persistency and Obstinacy Meet, 26
 Where Are My Children?, 231
 Wigwam, De 31
 Wild Girl, 188
 Wings, 264
 Woman Draped in Patterned Handkerchiefs, 131
 Yellow Ticket, The, 187
 Zeitprobleme: wie der arbeiter wohnt, 42
 Zweimal gelebt, 33

INDICE DEI REGISTI / *DIRECTORS INDEX*

Albes, Emil, 127
 Aldrich, Robert, 256
 Andreassi, Raffaele, 55
 Anton, Karl, 128
 Baldi, Gian Vittorio, 56-57
 Baruffi, Adolfo, 63
 Bentley, Thomas, 172
 Bernard, Raymond, 107
 Boorman, John, 261
 Boorman, Katrine, 262
 Borzage, Frank, 44
 Bosetti, Romeo, 31
 Branner, Per-Alex, 48
 Brunel, Adrian, 240
 Camerini, Mario, 42
 Casadio, Aglaucio, 58
 Caserini, Mario, 23
 Cavalcanti, Alberto, 144
 Chaplin, Charles, 253-254
 Chierici, Enrico, 123
 Chomón, Segundo de, 20
 Cummings, Irving, 133
 D'Adamo, Amedeo, 123
 Dauman, Florence, 68
 Del Colle, Ubaldo Maria, 34
 Delpeut, Peter, 170
 DeMille, Cecil B., 266
 Demy, Jacques, 112
 Dénizot, Vincenzo C., 34
 Di Gianni, Luigi, 59
 Dudow, Slatan, 42
 Dungarpur, Shivendra Singh, 74
 Durand, Jean, 20, 33
 Duvivier, Julien, 43, 247
 Falena, Ugo, 167
 Fejös, Pál, 46
 Feuillade, Louis, 28, 31
 Fitzpatrick, James A., 171
 Galeen, Henrik, 242
 Gallo, Mario, 81
 Garbagni, Paul, 22
 Genina, Augusto, 166
 Ghatak, Ritwick, 73
 Goshō, Heinosuke, 91
 Grémillon, Jean, 200-213
 Guillaume, Ferdinand, 23
 Hinton, David, 141
 Hitchcock, Alfred, 241-242
 Hoshi, Tetsuroku, 91
 Ingram, Rex, 132
 Ismail, Usmar, 77
 Ivens, Joris, 31, 49
 Jumeaux, Benjamin, 131
 Kabos, Henk, 144
 Kent, Charles, 21
 Kinugasa, Teinosuke, 86, 93
 La Cava, Gregory, 51
 Lascelles Davidson, William Norman, 131
 Lean, David, 135
 Lelouch, Claude, 168
 Leonard, Robert Z., 132
 Leone, Sergio, 103
 Leprince, René, 28, 167
 LeRoy, Melvin, 45
 Linder, Max, 22, 29
 Machin, Alfred, 24, 28
 Mack, Max, 33
 Maggi, Luigi, 38
 Mailer, Norman, 117
 Makino, Shozo, 84
 Mander, Miles, 174, 241
 Mangini, Cecilia, 60-61
 Matarazzo, Raffaello, 267
 McCay, Winsor, 26
 Mills, Dudley, 23
 Mizoguchi, Kenji, 88
 Monca, Georges, 20
 Morera, Eduardo, 81
 Newman, Widgey, 172
 Newmeyer, Fred C., 85
 Nishio, Yoshio, 91
 Ochiai, Namio, 89
 Ophuls, Max, 50
 Oxilia, Nino, 119
 Ozu, Yasujiro, 97
 Pastrone, Giovanni, 39
 Perret, Léonce, 130
 Peterson, Sydney, 117-118
 Piccon, Elio, 62
 Plumb, Hay, 31
 Polanski, Roman, 137
 Powell, Michael, 140
 Preminger, Otto, 134
 Pressburger, Emeric, 140
 Pyr'ev, Ivan, 216-223
 Ranous, William V., 26
 Rémond, Georges, 129
 Renoir, Jean, 109
 Righelli, Gennaro, 127
 Robert, Alfredo, 119
 Rogosin, Lionel, 69
 Rogosin, Michael, 69
 Rosenthal, Joseph, 174
 Rossellini, Roberto, 250
 Ruspoli, Mario, 66-67
 Santos, Enrique, 38
 Schneider, Alan, 116
 Shankar, Uday, 79
 Shimazu, Yasujiro, 95
 Shimizu, Hiroshi, 91
 Sjöström, Victor, 39
 Smalley, Phillips, 21, 226, 227, 229, 230-231, 236
 Smith, George Albert, 131
 Stevens-Edwards, James, 171
 Tanaka, Eizo, 94
 Taylor, Sam, 85
 Trimble, Lawrence, 23
 Vancini, Florestano, 63
 Varda, Agnès, 114
 Vernick, Claude, 168
 Walsh, Raoul, 178-197
 Warhol, Andy, 116
 Weber, Lois, 21, 226-237
 Wellman, William, 264
 Young, James, 26
 Zambuto, Gero, 118
 Zampa, Luigi, 111
 Zecca, Ferdinand, 28

I PARTNER DEL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS





CON IL SOSTEGNO DI



MAIN SPONSOR



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON

